H. Eysen

Diss. Breslau

1902

Das Weib

in den Werken des

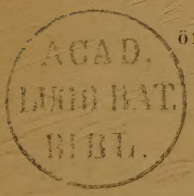
Michelangelo Buonarroti

Eine kunsthistorisch-litterarische Studie

Inaugural-Dissertation,

welche nebst den beigefügten Thesen mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät der Königl. Universität Breslau zur Erlangung der philosophischen Doctorwürde

Mittwoch, den 7. Mai 1902, Mittags $12^1/_4$ Uhr, in der Aula Leopoldina



öffentlich verteidigen wird

Heinrich Eysen.

Opponenten:

Dr. E. Klossowski.

Dr. W. Herberz.

Breslau
Buchdruckerei H. Fleischmann.
1902.

Mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät wird hier nur ein Teil meiner vorgelegten Arbeit veröffentlicht. Ein vollständiger Abdruck erscheint demnächst in München.

INHALT

Seite

Erster Teil

Michelangelos Frauendarstellungen

I. Einleitung. — Die menschliche Gestalt als Darstellungsobjekt in der Kunst. — Verschiedenheit des künstlerischen Schaffens bei Darstellung der männlichen und der weiblichen Gestalt. — Begründung einer besonderen Betrachtung einer der beiden. — Michelangelos Frauendarstellungen und ihre Würdigung. — Plan und Ziel dieser Abhandlung. — Gesichtspunkte der Betrachtung — Einteilung des Ganzen. 7

II. Die Kunstwerke.

1) Religiöse Darstellungen; I. Die Madonnen. — II. Die Pietàdarstellungen. — III. Maria und die heiligen Frauen im Jüngsten Gericht. — Lea und Rahel (Juliusgrabmal.) 18

2) Die Sibyllen. 52

3) Die Vorfahren Christi . . . . . .

4) Die „Nacht" und Aurora. (Die Mediceergräber.) . .

5) Dramatische Darstellungen: Die Sintflut. — Die Schöpfung des Weibes. — Der Sündenfall. — Die Vertreibung aus dem Paradies. — Die cherne Schlange. — Judith. — Erotische Darstellungen: Leda mit dem Schwan. — Venus und Amor. — Das Jüngste Gericht. — Die Kreuzigung Petri. . . . . .

III. Zusammenfassende Charakteristik. — Stellung des Weibes in Michelangelos Kunst. — Auffassung von Gestalt und Körperbau des Weibes. — Das Specifisch-Weibliche. — Einzelne Körperformen. — Muskeln. — Modellierung. — Steigerung der Formen über das Wirkliche. — Naturstudien. — Kopftypen. — Haarbehandlung. — Verschiedene Typen: Voll-

entwickeltes Weib; Mädchengestalten; das Matronenhafte: das Kolossale. — Formale Entwickelung. — Idealismus. — Weibliches Schönheitsideal. — Realismus. — Moderner Realismus. — Mangel an Anmut und Liebreiz. — Auffassung des Nackten. Verhältnis der weiblichen Gestalten zu den männlichen. — Michelangelos Frauenideal im Geist seiner Zeit — Vorgänger seines Ideals: Antike Kunst: Signorelli. . .

Psychisches in Michelangelos Kunst. — Ausdrucksmittel des seelischen Lebens: Das Psysiognomische; Geberden der Hände; Körperhaltung. Neue physische Zustände: Sinnen und Denken; seelische Qual. — Das Dämonische und die Terribilità; das Masslose der Leidenschaft. — Shakespeare. — Geistige Entwickelung Michelangelos. — Specifisch-weibliche Empfindungen. — Charakter der Frauen. — Die psychologische Auffassung des Weibes. — Michelangelos Kunst und Persönlichkeit. . . . . .

Zweiter Teil

Michelangelos Verhältnis zum Weibe nach seinen Dichtungen und im Leben

I. Einleitung. — Zusammenhang zwischen Kunst und Leben. — Quellen über Michelangelos Privatleben. — Seine Dichtungen. — Würdigung ihres Wertes als biographisches und psychologisches Material. — Allgemeiner Charakter der Dichtungen. — Einteilung des Ganzen. . . . . .

II. Analyse des Inhalts der Dichtungen Michelangelos.

1) Jugendzeit . . . . . .
2) Mannesalter. . . . . .
3) Donna bella e crudele. Eine Episode. . . . . .
4) Vittoria Colonna. . . . . .
5) Liebe und Alter. . . . . .

III. Zusammenfassende Charakteristik.

Stellung des Weibes in Michelangelos Leben. — Güte zu Frauen. — Hang zur Einsamkeit. — Michelangelos Charakter. — Düsteres Wesen. — Psychologische und ethische Auffassung des Weibes. — Verehrung wie zu einer Heiligen. — Charakter der Frauen. — Aesthetische Auffassung des Weibes. — Auffassung der Liebe. — Widerstreitende Gefühle. — Widerstreit des Willens. — Wandlungen von Michelangelos Liebe: Sinnliche Liebe; geistige Liebe. . . . . .

Männerliebe. — Ihr Verhältnis zur Frauenliebe. . . . .

Michelangelos Würdigung als Dichter. — Stellung des Weibes in Michelangelos Poesie. . . . . .

Michelangelos Persönlichkeit, der Dichter und Mensch.

Erster Teil

Michelangelos Frauendarstellungen

„S'egli è che 'n dura pietra alcun somigl
Talor l'immagin d'ogni altri a se stesso,
Squalido e smorto spesso
Il fo . . . . . .
Del resto non saprei
Altro sculpir che le mie afflicte membra."
Michelangelo. (CIX. 53.)

I.

Einleitung.

Bei der Darstellung der menschlichen Gestalt kommt das Empfinden des Künstlers als Mensch in ganz anderem Masse in Betracht, wie bei jedem anderen Darstellungsobjekt. Es äussert sich dies in der Art, wie sich der Künstler mit den beiden Geschlechtern eigentümlichen Formen, ihrem Wesen und Charakter abfindet. Gerade hierin liegt ein wesentliches Element seiner psychologischen Erklärung überhaupt.

Die principielle zweigestaltige Differenzierung, wie sie in der Natur gegeben, ist für die Empfängniss des künstlerischen Geistes von elementarer Bedeutung, und erfordert bei der Darstellung des Mannes wie der des Weibes eine ganz andere Art des künstlerischen Schaffens[1]), um ihrem psychischen Wesen und ihrem verschiedenen Formencharakter gerecht zu werden. Sie spielt daher auch in der Kunst eine Rolle, die man ihr seither jedoch noch nicht genügend zuerkannte.

So will die weibliche Gestalt von dem Künstler sensitiv und intuitiv in der Schönheit ihrer Formen und ihres Ausdrucks mehr empfunden, als psychologisch nach den sich in der Erscheinung äussernden Charakter- und Geistesqualitäten analysiert sein. Muss ihn hier mehr die Sensation beschäftigen, so bei der männlichen Gestalt mehr die Perception[2]). Selbst beim Porträt, dessen Wesen doch in einer

---

[1]) P. Kraemer, Beitrag zum Problem der Porträtdarstellung. Eine aesthetische Studie. Philosoph.-Dissert. Jena 1900. p. 44.

[2]) vgl. P. Kraemer, Beitrag zum Problem der Porträtdarstellung a. a. O., p. 43 und 44.

gewissen Anlehnung an das Individuelle besteht, muss der Künstler, während er beim Manne nach schärferer Individualisierung und Charakterisierung strebt, dies beim Weibe häufig einer mehr malerischen Auffassung opfern [2a]).

Das rein aesthetische Empfinden unterscheidet sich bei beiden Darstellungen von Grund aus. Hier weiche schwungvolle Linien, ausladende Formen, sanfte Flächen, eine ungezwungene Leichtigkeit, mit der sich alle Züge verbinden, dass ein Teil aus dem anderen gleichsam auszufliessen scheint[3]), dort eine eigentümliche Kraft, Heftigkeit und Härte in allen Umrissen[4]). Herrscht hier eine freiere Fülle des Stoffes vor, so wird dort die Masse mehr durch die Form bezwungen. Beide haben zwar charakteristische Bestimmtheit[4b]), jede aber in anderer Art. Beim Weibe darf sie sich nirgends vordrängen. Auch ist der Schein der Gesetzmässigkeit zu vermeiden, wenn auch ihre Notwendigkeit herausgefühlt werden muss. Demnach sind die männlichen und weiblichen Gestalten als ganz verschieden zu beurteilende Darstellungsobjekte aufzufassen. Deutlich spiegelt sich dies in dem einzelnen Künstler, wie in der Kunst überhaupt. Nur wenige Künstler werden beiden Darstellungen in gleicher Weise gerecht. Gemäss ihrem Formencharakter und ihrer geistigen Wesensart neigen sie immer entweder mehr nach der männlichen oder nach der weiblichen Form. So ist auch in den einzelnen Kunstperioden die Wertschätzung der Schönheit der beiden Geschlechter eine verschiedene. Zu allen Zeiten ist der unbekleidete, männliche Körper häufiger dargestellt worden, als der weibliche. In der griechischen Kunst, steht ent-

---

[2a]) P. Kraemer. Beitrag zum Problem der Porträtdarstellung a. a. O. p. 36.

[3]) Vgl. W. v. Humboldt, Gesammelte Werke. Berlin, 1841 Bd. I. „Ueber d. männl. und weibl. Form," p. 227.

[4]) W. v. Humboldt, Ueber d. männl. und weibl. Form. a. a. O., p. 228.

[4b]) W. v. Humboldt, Gesammelte Werke. Berlin, 1841. Bd. I. p. 216 spricht die charakteristische Bestimmtheit, die „formositas" nur der männlichen Gestalt zu.

schieden die männliche Schönheit im Vordergrund. Der weibliche Körper wurde viel schematischer gebildet. Erst in der Renaissance in Italien tritt die Schönheit des Weibes in der Wertschätzung an die erste Stelle.

Gegenüber den anatomischen Schriften des 15. Jahrhunderts folgen im 16. die Tractate über die weibliche Schönheit und ihre Vortrefflichkeit.

Aus allen diesen Gründen ist eine besondere Betrachtung der männlichen oder weiblichen Darstellungen bei ein und demselben Künstler notwendig und berechtigt; ganz besonders aber für Kunstperioden, in denen ein genaueres Eingehen auf das Wesen des Menschen, eine Vertiefung in seelischer Beziehung, sowie ein eifriges Studium nach der Natur stattfindet, und wo der menschliche Körper das vorzüglichste und fast einzige künstlerische Ausdrucksmittel bildet. Man pflegt sonst nur dem Inhalt nach, in Religiöses und Profanes einzuteilen, in Landschaften und Figuren zu scheiden.

* * *

So will diese Abhandlung die Darstellung und Auffassung des Weibes bei Michelangelo Buonarroti darlegen. Bei ihm gerade, dem grössten Genius der Renaissance, weil hier die weibliche Form ein aussergewöhnlich schwieriges Problem ist, und seinen Frauengestalten bis jetzt noch nicht genügend Aufmerksamkeit und volle Würdigung zu teil geworden. Denkt man doch auch bei seinen Werken unwillkürlich mehr an seine Männer- und Jünglingsgestalten. Sind diese auch Hauptgegenstand und die ausgiebigste Seite seiner Künstlerphantasie, so machen doch auch die Frauengestalten einen wesentlichen Bestandteil seiner Kunst aus. Gerade das Weib führt er in ganz neuer Weise, in neuer Anschauung und neuen grossen Ideen in die Kunst ein. Es ist dies in der Bildung der Sibyllen und in den titanischen Allegorieen der Mediceergräber, in den Gestalten der „Nacht“ und „Aurora“. In der Erscheinung des Weibes entsteht sein charakteristischstes und eigenartigstes Werk.

Noch nirgends vorher finden sich solche Allegorieen. Das Specifisch-Weibliche ist in ihnen zum Typischen erhoben und macht ihre unergründliche Tiefe und ihr ganzes Wesen aus. Das Weib hatte wohl Bedeutung für ihn als künstlerisches Problem.

Man darf Michelangelo nicht nach dem Massstab anderer Künstler beurteilen, seine Frauengestalten nicht mit denen anderer vergleichen wollen. Er nimmt unter allen eine Ausnahmestellung ein. Seine Auffassung ist nur aus seiner Persönlichkeit, aus den Zielen und Prinzipien seiner Kunst zu erklären. Völlig einseitig und unrichtig ist aber das Urteil, Michelangelo habe das Weib nur durch den Zauber des anderen Geschlechts gesehen, er sei unempfindlich gewesen gegen das Spezifisch-Weibliche in ihrem Formencharakter und seelischen Wesen[5]).

Es sollen hier nun die Werke Michelangelos, der Plastik und Malerei, in denen Frauen dargestellt, betrachtet werden. Nach einer erschöpfenden Behandlung ist gestrebt. Auf breitester Grundlage mit Berücksichtigung von Michelangelos ganzem Oeuvre wird auf die Interpretation der einzelnen Frauendarstellungen, auf den Stil und das Wesen, auf die in Betracht kommenden künstlerischen Intentionen und Fragen eingegangen. Zur Erklärung von Michelangelos Auffassung des Weibes muss jedoch auch die andere Seite seiner künstlerischen Bethätigung, seine Poesie berücksichtigt werden, wie endlich sein Verhältnis zu Frauen im Leben.

Unsere Studie gliedert sich in zwei Teile. Der erste wird den Kunstwerken Michelangelos, der zweite seinen Dichtungen und seinem Leben gewidmet sein.

Zunächst sind die Gesichtspunkte aufzuzählen, von denen die Werke hier betrachtet werden. Von möglichst vielen Seiten ist dabei auszugehen, denn gar mannigfach und verschiedenartig sind die Eindrücke, die sie hervorrufen, und immer kann

---

[5]) J. A. Symonds The life of Michelangelo Buonarroti. London 1893.

man befürchten irgend eine wichtige Seite seines Genius vernachlässegt zu haben, die vielleicht seine Gedanken am vollständigsten ausdrückt.

Es wird hier mehr Wert auf die Betrachtung der Darstellungsart der menschlichen Gestalt gelegt, wie in kunsthistorischen Schriften üblich. Die einen gehen einseitig bloss auf rein künstlerische und inhaltliche Fragen ein, ohne das Physiognomische und die Darstellung und Auffassung der menschlichen Gestalt zu erörtern, die anderen Anatomen und Physiologen nehmen auf die Kunst keine Rücksicht[5a]). Doch die Form ist gleichwichtig wie der Inhalt, und beides bildet bei dem Künstler ein untrennbares Ganze. Er denkt nicht in Begriffen, sondern in Formen und Bildern.

Ein neuer Gesichtspunkt der Kunstbetrachtung besteht hier darin, an der Hand der Werke zu verfolgen, wie die menschliche Gestalt künstlerischen Intentionen dient, und in welcher Weise sie sie zum Ausdruck bringt. Es bedeutet dies neben der Frage nach dem Wesen, den Mitteln und dem Ziel bei der Darstellung der menschlichen Gestalt, vor allem ihre künstlerische Ergründung[6]). Massstab für die Beurteilung bleibt dabei die natürliche Form, auf die der Künstler immer wieder zurückgeht, um neue Eindrücke zu gewinnen. So erst gelangen wir zu dem inneren Leben und Wesen der Kunst Michelangelos. Gerade bei ihm ist diese Betrachtungsweise am Platze, weil für seine Kunst in der Plastik wie in der Malerei der menschliche Körper das Einzige und Höchste war. Nicht Landschaften, noch Architekturen als Hintergründe, keine Blumen noch Bäume finden sich. Auch Probleme der Beleuchtung durch die Luft und das Licht werden nicht behandelt. Nur Menschenleiber in allen erdenkbaren Lagen und Stellungen kennt seine Kunst.

[5a]) Wie z. B. W. Henke in seinen Schriften über Kunst, hier speziell in seinen Aufsätzen über Michelangelo. (cfr. Litteraturangabe.)

[6]) Vgl. J. Burckhardt. Die Cultur der Renaissance in Italien. Leipzig 1885. 4. Aufl. Bd. II. p. 61.

In unserem besonderen Fall ist auf das Spezifisch-Weibliche, auf die charakteristischen Typen, das Schönheitsideal, wie auf die Unterschiede und Beziehungen der äusseren Erscheinung zwischen männlichen und weiblichen Gestalten einzugehen. Immer im Hinblick auf die gesamte Entfaltung des Künstlers.

Von der formalen Seite allein ist es nicht möglich, Michelangelo ganz zu verstehen, wie z. B. Fra Bartolomeo. Schwieriger bleibt es ihm von der Seite des Gemüts nahe zu kommen, seine Werke nachzuempfinden, sie innerlich selbst zu erleben, und unmittelbar Anteil zu nehmen.

In Bezug auf die psychische Seite soll gezeigt werden, wie der Künstler das Weib in seinem Fühlen und Denken zum Ausdruck brachte, wie er es in seiner geistigen Wesensart verstand, und die feinen Unterschiede in den Äusserungen in dem ganzen Auftreten und Handeln gegenüber dem Manne fühlbar zu machen wusste.

Aus dem Ausdruck des Gesichts, dem Blick, aus der Art der Bewegungen und der Haltung des ganzen Körpers, alles Äusserungen des Psychischen, ist das Leben zu erkennen, das sie erfüllt.

Die kleinste Bewegung ist bei Michelangelo psychologisch motiviert, so kommen wir dazu aus den Werken seine Künstlerpsychologie zu entwickeln. Neben dem Erfassen der äusseren Erscheinung, der Form, ist diese Erkenntniss der Lebenserscheinungen überhaupt des eigenartigen Lebens, das die Gestalten erfüllt, von gleichwichtiger Bedeutung für das vollständige Verständniss Michelangelos.

Der grosse Stimmungsgehalt, der den Werken eigen, beruht allein in der menschlichen Gestalt, in ihrem Gebahren und ihrer äusseren Erscheinung, und wird nicht durch irgend ein Milieu, durch die örtliche Umgebung, noch durch die Beleuchtung oder das Colorit hervorgerufen.

Die Grundstimmung, die überall gleichartig herrscht, und mit unwiderstehlicher, bedrückender Gewalt den Beschauer erfasst, wie überhaupt Michelangelos Gemütsver-

fassung findet eine Interpretation in seinen leidenschaftlichen, schwermütigen Dichtungen. Zu diesem Zwecke werden sie hier herangezogen.

Erst an zweiter Stelle nach Erklärung der Werke aus dem Wesen des Künstlers sind die äusseren Einflüsse und der Zeitgeschmack zu beachten. Wohl ist Michelangelo einer der subjektivsten Künstler, doch hat auch er sicherlich starke Eindrücke von Kunstwerken früherer Zeiten, wie der eigenen aufgenommen, die zu seiner Entwicklung beigetragen. Jedenfalls verarbeitet er die Vorbilder derart in seinem Geiste, prägt ihnen so sehr den Stempel seiner selbst auf, und verleiht ihnen in dem Masse die Ursprünglichkeit seines Wesens, dass alles nur wie sein Eigenes erscheint. Aber sein Stil kann nur aus ihm selbst, nicht aus Faktoren seines Zeitalters abgeleitet werden.

Kunstwerke bauen sich auf Grundlage der Wirklichkeit auf, aber sie sind etwas ganz anderes wie diese, und gehen weit über sie hinaus[7]). Dennoch sollen wir uns vergegenwärtigen, welche Momente des Lebens dargestellt sind, in welcher Art sie der Künstler verwertet und umwandelt. Immer wieder braucht er Thatsachen des gewöhnlichen Lebens zu seinem Schaffen, die er dann in dem Spiegel seiner Seele zeigt. Gerade bei Michelangelo fühlen wir uns unwillkürlich zu der Frage veranlasst, unter welchem Antrieb ein Werk entstanden, wie es mit seinem Innern und seinem Schicksal verknüpft ist, d. h. darin seine Persönlichkeit zu erfassen. Von der Optik des Lebens ist hier die Kunst betrachtet. Es hat dies eine Berechtigung in sich. Kunstwerke gehören auch zum Leben, für den, der sie innerlich erlebt, während sie ganz allein für sich genommen, ohne irgend welchen Zusammenhang, nur das Spezifisch-Eindrucksvolle erkennen lassen.

---

[7]) Damit soll also keineswegs der Ansicht beigestimmt werden „une oeuvre d'art n'est superieure que si elle est, en même temps, un symbole et l'expression exacte d'une réalité." Guy de Maupassant. „La vie errante."

Wie ausserordentlich schwierig es ist, Michelangelos künstlerische Eigenart zu schildern, die Eindrücke, die man empfindet, zum Ausdruck zu bringen, weiss jeder, der sich mit ihm beschäftigt, oder auch nur ihn bewundert hat. In seiner schroffen Individualität steht er vereinzelt. Es bieten sich keine Vergleiche und Bilder für die Erklärungen, weil nichts vorher oder nachher ihm ähnlich ist.

* * *

Es empfahl sich, die Frauendarstellungen in einzelne inhaltlich zusammengehörige Gruppen zu ordnen. Viele sind überhaupt nur im Rahmen der Gesamtentwicklung zu verstehen. So vor allem die „Vorfahren Christi“ und die Gestalten der Mediceergräber. Unbegreiflich erscheint ohne den Zusammenhang, wie sie in seiner Phantasie entstehen konnten. Es liegt in Michelangelos Art, ein und dasselbe Thema immer wieder zu behandeln und zu verändern, bis er es in Form und Inhalt erschöpft und die grösste Ausdrucksfähigkeit erreicht hat. Bedeutungsvoll ist diese Schaffensart seiner Phantasie, diese völlige Concentration auf einen einzelnen Gedanken und die langdauernde, hartnäckige Beschäftigung mit einem Thema. Schwere Anstrengung und mächtigen Schaffens bedarf es, bis er sich zur Bewältigung des Stoffes, zur Gestaltung der Formen durchringt. Alle seine Hauptwerke zeigen dies offenbar. Jedes Werk ist das Glied einer ununterbrochenen Kette. Eine stetige Entwicklung ist zu verfolgen.

Nur scheinbar stehen die Gestalten der Mediceergräber vereinzelt da. Die Werke vorher sind durch die Ungunst des Schicksals unvollendet geblieben, oder überhaupt nicht zur Ausführung gekommen. Diese hätten uns aber die stetige Entwicklung auch hier deutlicher gezeigt, wie es jetzt der Fall ist. Doch auch das Wenige, was ausgeführt, lässt das unablässige Drängen nach Verkörperung einer in ihm lebenden Idee, die jedoch noch nicht zum vollständigen und klaren Ausdruck gelangt, dabei aber doch das feste, zielbewusste Streben des Künstlers erkennen.

Es bieten sich zwanglos als Gruppen:

Die Madonnen
Die Sibyllen
Die Vorfahren Christi
Die Gestalten der Mediceergräber, die „Nacht“ und „Aurora“.

Es ist dies zugleich die zeitliche Folge ihrer Entstehung. Eine besondere Eigentümlichkeit tritt klar hervor. Alles dies sind Einzelgestalten, und darin beruht überhaupt das Wesen von Michelangelos Kunst. Nur wenige Frauendarstellungen bleiben übrig teils religiösen teils profanen Inhalts, die sich wesentlich von den oben erwähnten unterscheiden. Dort alles Einzelgestalten, Menschen in Zuständen ruhigen, gedankenvollen Seins, in träumerischer Passivität, hier Gruppen, wo mehrere Personen auftreten und sich in einer bestimmten vom Willen abhängigen Thätigkeit, in einer dramatischen Aktion, befinden. Es erweist sich also das Einteilungsprinzip nach „Einzelgestalten“ und „Gruppen“ als ein wirklich im Wesen von Michelangelos Kunst begründetes.

In einer letzten Abteilung sind also die dramatischen Darstellungen zusammengefasst. Teilweise werden sie aus ihrem Zusammenhang gebracht, wie besonders die Bilder der Sixtinischen Decke. Auch zeitlich weit auseinanderliegendes ist hier vereinigt. Doch überwiegt der Vorteil, das im Wesen Zusammengehörige zu vereinigen bei weitem diese Nachteile. Im grossen und ganzen konnte die chronologische Folge der Werke beibehalten werden.

Die Einteilung des Ganzen ist demnach folgendermaassen.

Das erste Kapitel behandelt die religiösen Werke. Eine solche Gegenüberstellung mit den profanen erschien zweckmässig, obgleich sich nicht der geringste Unterschied in der Auffassung zwischen beiden zeigt. Die Madonnen bilden hier die erste Gruppe. Sie alle sind Jugendwerke mit Ausnahme der mediceeischen Madonna. Es folgen als zweite Gruppe die Pietàdarstellungen, und als dritte Gruppe Maria und die heiligen Frauen im Jüngsten Gerich

Nur sie sollen in diesem Zusammenhang besprochen werden, während die Betrachtung des Jüngsten Gerichts als ganzes erst zu den dramatischen Darstellungen gehört. Es folgen dann unmittelbar die religiösen Frauengestalten Lea und Rahel vom Juliusgrabmal.

Das zweite Kapitel enthält die Sibyllen der Sixtinischen Decke. Wie sie den Madonnen zeitlich so nahe stehen, setzen sie auch Probleme fort, die dort schon behandelt. Es besteht ein innerer Zusammenhang, der deutlich eine Entwicklung aufweist. Die Propheten und Sibyllen gehören zusammen. Sie bilden ein einheitliches Werk, das in seinen Gegensätzen fein abgewogen, und im Hinblick darauf betrachtet werden soll. Auch die Mädchenengel bei den Propheten werden hier besprochen.

Das dritte Kapitel umfasst die „Vorfahren Christi“ in den Zwickeln und Lünetten der Sixtinischen Decke. Im Grunde beschäftigt den Künstler hier ein und dasselbe Thema, das Beisammensein von Mutter und Kind. In unerschöpflicher Fülle und ganz verschiedenartig weiss er es zu schildern. Mannigfache und eigenartige Beziehungen zeigen sich hier zu den Madonnen und Sibyllen, aber doch auch wesentliche Unterschiede. Immerhin sind die Vorfahren Christi eine Fortsetzung der sinnenden Frauen dort.

Das vierte Kapitel betrachtet die „Nacht“ und „Aurora“ von den Mediceergräbern in San Lorenzo. Nach einem besonderen Eingehen auf diese beiden Gestalten muss auch ihr Zusammenhang mit der Gesamtcomposition berücksichtigt werden. Jeder Gestalt ist eine besondere Wirkung zuerteilt, die erst durch die Kontraste voll zur Geltung kommt. Auch die Entwicklung, wie die Figuren sich allmählich aus der Phantasie des Künstlers herausgebildet haben, so wie ihre allegorische Deutung wird hier in weiterem Umfang verfolgt werden.

Das fünfte Kapitel endlich umfasst alle dramatischen Darstellungen.

Aus dem Mannesalter des Künstlers sind dies von den Mittelfeldern der Sixtinischen Decke, die Sintflut, die

Schöpfung des Weibes, der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies. Von den Eckbildern die Geschichte von der ehernen Schlange und Judith. Aus der Periode der Mediceergräber stammen die beiden erotischen Darstellungen, das Temperagemälde der Leda mit dem Schwan, und der Carton einer Venus mit Cupido, der uns jedoch nur noch in der Copie eines anderen Künstlers enthalten. In hohen Mannesalter endlich folgt das grosse Fresco des Jüngsten Gerichts in der Sixtina, und die Kreuzigung Petri in der Paolinischen Kapelle.

Eine zusammenfassende Charakteristik am Schlusse giebt dann für alle Teile die zusammenhängende Entwicklung, das Wesentliche von Michelangelos Frauendarstellungen, als einheitliches Bild seiner formalen und geistigen Eigenart. Auch das Verhältnis der weiblichen Gestalten zu den männlichen soll hier erörtert werden.

Der zweite Teil unserer Studie wird sich mit Michelangelo, als Dichter und als Mensch in seinem Verhältnis zu Frauen beschäftigen.

II.

Die Kunstwerke.

1.

Religiöse Darstellungen.

I. Die Madonnen.

Religiöse Werke sind auch für Michelangelo die Erstlingswerke gewesen, die Schule, in der er sich bildete. Seine Madonnendarstellungen fallen mit Ausnahme der mediceischen alle in seine Jugendzeit. Es war ihm damals ein beliebtes Thema, das er in immer neuen Motiven behandelt, aber dann vollständig verlässt. Der fortgesetzten formalen Entwicklung gegenüber ist die Stimmung überall dieselbe, welcher Vorgang auch gewählt, schläft das Kind im Schosse der Madonna, steht es sinnend neben ihr oder trinkt an ihrer Brust.

Eine weitere Eigentümlichkeit kommt hinzu. Mit Ausnahme der heiligen Familie in den Uffizien die in Tempera gemalt, sind alle plastische Werke.

Als frühestes gilt das Relief in der Casa Buonarroti die Madonna an der Treppe Die Madonna sitzt im Profil gesehen. Das Kind liegt schlafend, weich gebettet in ihrem Schoss. Es ist ganz in sich zusammengesunken, sein Kopf lehnt vorgeneigt wider ihre Brust. Wie um es schützend zu verhüllen[8]), zieht die Madonna mit der

[8]) E. Steinmann. Das Madonnenideal des Michelangelo. Ztschrft. f. bild. Kunst, 1896, p. 171, meint die Madonna wolle dem Kinde Zugang zur Brust verschaffen. Es ist dies nach der Haltung des Kindes nicht möglich, denn es liegt mit der Wange wider der Brust, und ist ganz vorgeneigt.

einen Hand den Mantel von ihrer Schulter über sein Köpfchen. In momentaner Bewegung hält sie die Hand schwebend. Ihr Thun ist ganz unbewusst. Sie achtet nicht auf das Kind. Den Kopf emporgerichtet, blickt sie ernst sinnend in die Ferne. Ihre innere Spannung verrät sich in der ganzen Haltung, besonders auch in der einen Hand, die auf dem Schoss liegt. Etwas Suggestives ist in ihrer Bewegung. So zeigt die Madonna, wenn auch im Zustand der Ruhe, eine leise innere Erregung. Das unmittelbar Packende, Eindrucksvolle bleibt das plötzliche Innehalten in ihrem Thun, die Spannung. Aber doch besitzt sie die Regungslosigkeit einer harmonischen Haltung.

Die Madonna geht ganz in ihren Gedanken auf, doch nicht die geringste Aeusserung einer Empfindung ist bei ihr zu bemerken. Nur Stimmungen drängen sich uns auf, nicht ein bestimmtes Gefühl. Rätselhaft erscheint das ernste, traumverlorene Wesen. Andere Künstler der Zeit heben gerade das zärtliche Verhältniss zwischen Mutter und Kind hervor, und strebten darnach, das Göttliche durch das Rein-Menschliche näher zu bringen. Nichts von alledem bei Michelangelo. Fremd steht uns seine Madonna gegenüber. Uebertrifft hier der Künstler auch alle seine Vorgänger an Natürlichkeit und Lebenswahrheit, so erscheint uns das Werk doch wenig ansprechend. Nicht religiöses Gefühl beseelte ihn, er wollte kein Andachtsbild schaffen. Sein Ziel war ein rein künstlerisches und psychologisches. Und doch entstand ein Stimmungsbild von ernstem, feierlichem Charakter. Die sinnende Frau beherrscht ganz den Eindruck. So hat noch keiner eine Madonna gedacht, so verschlossen, in sich gekehrt. Das Kind spielt eine untergeordnete Rolle, wie es überhaupt nur vom Rücken her sichtbar ist.

Ein neuer Geist spricht aus diesem Werk, nicht die idyllische Ruhe, das harmonische Ausklingen wie sie Raphaels Madonnen eigen. Ein Eindruck von Grösse entsteht, wie er sonst nirgends vorher in einer weiblichen Gestalt zu finden. Die Stimmung liegt in dem eigenartigen Zustand des Gemüts, in welchem kein bestimmt ausgeprägtes Gefühl

hervortritt. Nur ein allgemein herrschender Grundton charakterisiert sie. Bei Raphael äussert die Madonna doch immer einen gewissen Affekt, wenn auch in zartester Weise. Das verschlossene Wesen macht Michelangelos Madonnen so unbegreiflich. Der Ernst spiegelt nicht einfach das Leben. Dem Gesicht der Madonna ist etwas sonderbar Strenges und Gefasstes aufgeprägt. Eine bestimmte Individualität spricht sich aus.

Bei Raphael ist die Madonna eine liebevolle Mutter, hier ein Weib von eigentümlich selbstbewusstem Charakter, von Energie und Kraft, wie schon aus der Art ihrer Haltung hervorgeht. Sie sitzt nicht gemächlich und bequem vorgelehnt, eine innere Festigkeit und Straffheit ist ihr eigen. Ein Zug von Unnahbarkeit liegt in ihrem Wesen. Sie ist hoheitsvoll und gewaltig, und doch zugleich zart empfindend in der langsamen Bewegung der einen Hand. Ihr Inneres, ihre Seele bleibt uns ein Rätsel. Eigenartig ist es wie sie ganz ihren Gedanken nachhängt und das Kind vergisst. Keine Beziehungen bestehen zwischen Mutter und Kind, an eine Madonnendarstellung wird man nur erinnert durch den Heiligenschein, der der Frau verliehen. Es ist dies das einzige mal unter den religiösen Werken.

Michelangelos Problem ist hier, einen Menschen in sinnendem Zustand darzustellen. Gerade das weibliche Gemüt und Wesen eignet sich dazu. Doch erst die folgenden, viel späteren Werke zeigen klarer sein Ziel. In dem ersten Werk ist schon der ganze Michelangelo, gross, gewaltig und herb.

Die Madonna ist ohne weibliche Anmut, noch jungfräuliches Wesen, von hohem, starkem Wuchs. Ein kräftiger Zug liegt in dem Gesicht, doch ohne einen individuellen Reiz. Den Gesichtstypus der schmalen, länglichen Form hat Michelangelo mit den ältesten Florentinern gemein, er bildet ihn energischer durch das kräftige Kinn.

Allein durch ihr Wesen wirkt die Madonna, nicht durch die Pracht der Kleidung. Michelangelo ist hier noch ein-

facher, wie Raphael. Das antike lose Gewand bildet die Bekleidung. Die Körperformen sind vollständig unter den weiten Falten verhüllt. Nur die Füsse erscheinen nackt unter dem Gewand, und sind lebensvoll modelliert.

Michelangelo hat von Anfang an ein festes Ideal. Er kümmert sich nicht um die Tradition. Hier ist schon eine jener Frauengestalten, die für ihn so charakteristisch sind. Eine Schönheit, die mächtig und gewaltig.

Bei dem Mangel an menschlichem Empfinden, ist doch wohl zu beachten, dass der Künstler hier eine so trauliche Scene geschaffen, deren es wenige in der Kunst giebt. Es ist dies als ein für ihn originelles und ganz persönliches Motiv anzusehen[9]).

Ganz Neues bietet sich hier in Inhalt und Form. Trotzdem glaubte Vasari wegen der flachen Behandlung des Reliefs einen Einfluss Donatellos zu sehen. Doch ein Fortschritt zeigt sich schon darin bei Michelangelo, dass er die Madonna in ganzer Figur bildet[10]). Neuerdings schloss man wegen der Aehnlichkeit mit Frauengestalten von römischen Sarkophagen auf einen Einfluss der Antike[11]). Trotz der äusserlichen Uebereinstimmungen scheint es doch nicht wahrscheinlich gegenüber dem Neuen, Eigenartigen, das Michelangelo in der Stimmung, der energischen Haltung der Madonna, ihrem träumerischen Wesen bietet, dass er für ihre Pose antike Motive verwertet habe[12]).

---

[9]) J. Klaczko, Jules II. Rome et la Renaissance. Essais et Esquisses. Paris 1898. p. 427.

[10]) Auch zeigen sich ganz andere räumliche Wirkungen, was den Körper der Madonna anbetrifft.

[11]) Die Frauen sitzen im Profil gesehen ruhig da. Mit der einen Hand erheben sie zumeist den Schleier, die andere ruht schwer im Schosse und greift in eine Gewandfalte. Vgl. J. Strzygowski. Studien zu Michelangelo's Jugendentwicklung. Jahrb. d. k. pr. Kunstsamml. 1891. p. 215.

[12]) J. Strzygowski. Studien zu Michelangelo's Jugendentwickelung a. a. O. p. 217.

Die Madonna von Brügge. In der Freigruppe der Madonna von Brügge tritt noch eigenartiger das gedankenvolle, ernste Wesen hervor, wie in dem ersten Werk. Doch wird man hier mehr an das Zaghafte, Ergebene der Madonnen früher Künstler erinnert. Ein Hauch von Frömmigkeit und poetischer Träumerei liegt hier ausgebreitet. Dort war das Sinnen motiviert, weil das Kind schlief, und die Mutter ungestört ihren Gedanken nachhängen konnte. Hier ist dies nicht der Fall. Zwar hält die Madonna noch aufgeschlagen ein Buch im Schoss, in dem sie gelesen, und worüber sie jetzt nachdenkt. Auffällig ist nur, dass sie selbst durch das Kind, das zur Erde herabklettert, nicht von ihren Gedanken abgelenkt wird. Wie unbewusst hält sie noch seine Hand, die auf ihr Knie gestützt. Sie kümmert sich nicht um sein Thun, blickt nur mit niedergeschlagenen Augen vor sich hin. Keine Miene des Gesichts ist bewegt, der Mund fest geschlossen. Jenes Sinnen der „Madonna an der Treppe," wurde hier tiefer, seelenvoller, zu einem stimmungsvollen Vor-sich-Hinträumen.

Bei früheren Künstlern war dies Niederschlagen der Augen ein Ausdruck der Unschuld und Schüchternheit. Bei Michelangelo kommen diese Gedanken nicht auf. Doch kann man hier davon sprechen, dass Maria „madonnenhaft" blicke, was in allen späteren Werken nicht mehr zutrifft. Eine eigenartige Gemütstiefe und zarte Weiblichkeit liegt in ihr. Sie erscheint zaghafter, ergebener, frauenhafter in ihrem Benehmen, wie die Madonna an der Treppe. Lässig und bequem sitzt sie etwas in sich zusammengesunken.

Auch hier fällt der Mangel einer Gefühlsäusserung auf. Aber doch steht uns diese Madonna menschlich näher wie die erste, durch ihre Milde und Ergebenheit. Ihre äussere Erscheinung trägt in gleicher Weise zu diesem Eindruck bei. Es herrschen nicht mehr die gewaltigen Körperverhältnisse, nicht mehr der hohe Wuchs. Die zarte Gestalt zeigt einen feineren Körperbau. Das Gesicht hat vollere Formen und besitzt einen anderen Charakter schon dadurch, dass vorn unter dem Kopftuch das gescheitelte, leicht gewellte Haar sichtbar wird. Auch hier fehlen weibliche Anmut und

Jugendlichkeit, aber die Madonna verhält sich doch ungezwungen und natürlich in ihren Bewegungen. Ein Zug von einfacher, ruhiger Schönheit macht sich bemerkbar. Der Künstler strebte hier nicht nach dem Grossen und Gewaltigen, das selbst im Zustand der Ruhe sich in der Madonna an der Treppe ausspricht. Sein Ziel wär einer gewissen Seelenstimmung Ausdruck zu verleihen, nicht aber die Madonna in einer Gefühlsäusserung zu ihrem Kind zu zeigen. Darnach ist allein sein Werk zu beurteilen. Keiner wie Michelangelo hat so tief in die Seele des Menschen geblickt und rein geistige Zustände mit solcher Klarheit zum Bewusstsein gebracht. Darin beruht das Grosse und Neue des Werkes. Die Schweigsamkeit und Bewegungslosigkeit, die über der Gruppe liegt, lässt die herrschende Stimmung um so nachhaltiger hervortreten. Es ist eine Feierlichkeit, die jedes Wort auf den Lippen ersterben lässt. In ihrer Einfachheit und Schlichtheit wie die Madonna ganz nach vorn gewandt sitzt, und das Kind ebenso gedankenvoll uud ernst vor ihr steht, eignet sich dies in der anbetungswürdigen Stelluug in hohem Masse als Bild zur Verehrung auf einem Altar aufgestellt zu werden. Durch den Ernst der Auffassung herrscht eine kirchliche Stimmung. Der Eindruck wird durch die sinnige Ruhe zu einem erhebenden und tief ergreifenden. Ein religiöses Gefühl tritt hier hervor, wie es nur noch die Pietà Michelangelos besitzt.

Einen ähnlichen Charakter besitzt die unvollendete Madonna von Manchester, die lange für eigenhändiges Werk Michelangelos gehalten wurde, sicher aber nur in der Zeichnung auf ihn zurückgeht. Nur er konnte diese Gesammtcomposition erdenken. Die Auffassung der Madonna in Gestalt und Wesen ist ganz die seinige. Oefter hat ihn gerade dies Motiv, wie wir aus den erhaltenen Handzeichnungen sehen, beschäftigt. In einer Zeichnung im Louvre greift das Kind in überaus stürmischer Weise nach dem leichtgehobenen Arme der Mutter[13]), um sie vom Lesen ab-

[13]) Zeichnung im Louvre Br. 40, eine gleiche Zeichnung in Venedig Br. 14.

zulenken auf sich aufmerksam zu machen. Die Madonna erhebt den Arm mit dem Buch ein wenig, um ihm zu wehren. Im Hintergrund sind auch hier singende Engel, wie bei der Madonna von Manchester. In einer Zeichnung in Wien steht das Kind zwischen den Knieen der Mutter, die ganz nach vorn gewandt sitzt. Es erhebt den Arm nach dem Buch, das sie zur Seite hält[14]). Kommt diese Zeichnung dem Gemälde schon näher, so weisst sie doch eine weit grössere Ausdrucksfähigkeit auf. Das Verlangen des Kindes zeigt sich deutlicher, wie auch die energische Weigerung der Mutter, dort aber sind die Bewegungen unbestimmt und kraftlos. Etwas anderes fällt noch auf. Diese Madonnenskizze befindet sich auf einen Entwurf zu einem Mediceergrab, gehört also nicht in die Jugendzeit, sondern in den Anfang der 20er Jahre des 16. Jahrhunderts.

Einige Züge bei der Madonna von Manchester widersprechen geradezu Michelangelos Charakter, die zierliche Handhaltung, mit der sie das Buch fasst und der Gesichtsausdruck[15]). Der sentimentale Blick, der leise Zug des Lächelns um den Mund findet sich bei keiner seiner Frauengestalten. Auch auf die Stellung des kleinen Johannes hat man hingewiesen, die derjenigen des Kindes bei der Madonna von Brügge entlehnt sei[16]).

Gegenüber den beiden ersten Werken die ruhige Existenzbilder waren, macht sich hier, wie in den Zeichnungen das Streben bemerkbar, mehr Bewegung und Lebensäusserung überhaupt einen Vorgang vor Augen zu führen. Es leitet dies zu den späteren Madonnen über.

In dem nächsten Werk greift der Künstler jedoch zu dem früherem Thema zurück. Das Tondo der Madonna mit dem Buch im Nationalmuseum zu Florenz ist ein

---

[14]) In einer Mittelnische der Wandarchitektur eines Entwurfs zu einem Mediceergrab in der Albertina in Wien.

[15]) H. Wölfflin, Die Jugendwerke des Michelangelo. München 1891. p. 8. 1.

[16]) H. Grimm, Leben Michelangelo's. 5. Aufl. 1879. Bd. I.

ruhiges Stimmungsbild. Das geistige Leben der Madonna erscheint ganz eigener Art. Nicht träumerisches Versenktsein in Gedanken, eine plötzliche innere Erregung, das unmittelbare Erwachen einer geistigen Kraft spricht aus der Art des Blickes. Die stillsinnende Madonna erscheint hier in eine gedankenvolle Sibylle verwandelt. Ihrem ahnungsvollen Blick offenbart sich die Zukunft.

Die Madonna hockt auf einem niedrigen Sitz, die Beine an die Körper herangezogen. Sie hält noch aufgeschlagen auf den Knieen das Buch, in dém sie gelesen. Jetzt denkt sie darüber nach, als plötzlich in ihr neue Gedanken auftauchen, die sie so in Erstaunen setzen, dass sie momentan den Kopf wendet. Das Gesicht ist ganz nach vorn gekehrt. Sie blickt aus der Bildfläche heraus. Das ahnungsvolle Aufschauen glauben wir in den weitgeöffneten Augen unmittelbar zu bemerken. Ein tiefes Bewusstsein eine eigenartige Regsamkeit des Geistes spricht aus ihrem Blick. Keine Miene des Gesichts ist bewegt, der Mund geschlossen. Sie verharrt in der bequemen Stellung, die sie vorher eingenommen. Nur in der Bewegung des Kopfes zeigt sich das Plötzliche des inneren Vorganges, und in der Haltung liegt eine sonderbare Spannung. Das Kind lehnt, gedankenvoll sein Köpfchen aufstützend, an dem Knie der Mutter. Die Madonna drückt das Kind fest an sich, indem sie es unter der Schulter festhält, und zugleich unter ihren Mantel nimmt. Aber ihre Gedanken schweifen in die Ferne. Kein seelischer Zusammenhang besteht zwischen ihnen. Ergreifend spiegelt sich das ernste Wesen der Madonna in dem Kinde.

Durch die Gruppierung, die fester und gedrängter, wie bei der Madonna von Brügge, erscheint wenigstens äusserlich das Zusammensein von Mutter und Kind in einem innigen Verhältnis.

Der geistige Zustand der Madonna bedeutet etwas vollständig Neues. Hier kündigt sich an, was später in den Sibyllen der Sixtinischen Decke seine höchste künstlerische Form erlangte. Für die Werke der Jugendzeit hat Michelan-

gelo in der Verkörperung des Geistigen hier den Höhepunkt erreicht.

Gedrungen, kräftiger ist die Gestalt der Madonna gegenüber den früheren. Das Gesicht zeigt volle, rundliche Formen, schwellende Wangen, fein geschweifte Lippen und ein kräftiges, kleines Kinn. Die Modellierung ist weich. Der Schatten am Mund und an den Augen verleiht dem Gesicht einen lebensvollen Eindruck. Dazu trägt auch bei, dass seitlich lockiges Haar aus dem Tuch, das den Kopf verhüllt, hervorquillt.

Ein breiter kräftiger Typus ist an Stelle des feineren, zarteren getreten, und diesen behält der Künstler nun fernerhin bei.

In dem Tondo der Madonna mit dem Vogel in der Londoner Academy bildet eine lebhafte Kinderscene das eigentliche Motiv der Darstellung. Erst durch die gedankenvoll ernste Stimmung der Madonna wird ihr jedoch das eigenartige Gepräge verliehen.

Der kleine Johannes hält dem Jesusknaben einen flatternden Vogel hin. Furchtsam flüchtet das Kind in den Arm der Mutter, die ruhig in der Stellung verharrt, wie sie gerade auf der Erde hockt. Nicht einmal den Kopf wendet sie herum. Nur den einen Arm erhebt sie, um den Johannes an der Schulter sanft zurückzuhalten. Wie unbewusst geschieht dies, denn ruhig träumerisch blickt sie auf den kleinen Vogel. In eigentümlichem Gegensatz steht die ruhige Haltung der Madonna zu dem Kinde, das sich so lebhaft bewegt[17]).

Schön und zart ist das Gesicht der Madonna. Doch erst in den grösseren Umrissen zu erkennen, da es noch ganz unvollendet.

Ein Uebergang zu lebhafter bewegten Scenen begann schon in der Madonna von Manchester. Eine Fortsetzung

[17]) Raphael hat dieses Motiv der Madonna mit dem Kind mit geringer Veränderung bei der Mittelgruppe im Borgobrands angewandt. Worauf noch nirgends verwiesen.

dieses Bestrebens war in der Madonna mit dem Vogel zu sehen. Erst in dem Rundbild der Heiligen Familie in den Uffizien in Florenz erreicht der Künstler den Höhepunkt des Bewegungsreichtums, betritt aber zugleich damit ein ganz neues Gebiet. Die anderen Madonnen waren plastische Werke, diese ist in Tempera gemalt. Eine andere Gesinnung, ein anderes Temperament tritt zum erstenmal in dieser Darstellung hervor. Leidenschaftliches Leben macht sich in der Madonna fühlbar. Sie äussert Verlangen nach ihrem Kinde. Wie sie eben in dem Buch gelesen, das noch auf ihrem Schoss liegt, wendet sie sich plötzlich, gerade so wie sie mit untergeschlagenen Beinen auf der Erde hockt, in lebhafter Bewegung zu Joseph, um ihm das Kind abzunehmen, es auf ihren Schoss zu setzen. Joseph reicht es ihr über die Schulter nach vorn. Dem Kind bleibt es überlassen über den Arm zu klettern, es stützt sich deshalb mit beiden Händchen auf den Kopf der Mutter. Der Scene wird dadurch eine gewisse Spannung verliehen. Die Madonna streckt dem Kinde die Arme entgegen, in ihrer Lage vermag sie sich nicht weiter umzudrehen und fester zuzugreifen. Man glaubte daher, sie sei im Begriff das Kind Joseph zu übergeben, und ziehe gerade die Hände zurück[18]). Auch neuerdings hält man noch an dieser Wahrscheinlichkeit fest[19]). Doch wären die Bewegungen der Madonna, ihr starkes Herumwenden übermässig betont, wenn sie das Kind nur zurückgeben wollte. Aus ihrem Thun spricht Erwartung und Verlangen, was im anderen Falle ganz widersinnig erschiene. Auch sonst erweist sich die ganze Situation als dem nicht entsprechend. Das Kind kann nicht rückwärts über den Arm der Mutter klettern. In der Art wie die Madonna den Kopf emporwendet und mit weitgeöffneten Augen aufblickt, zeigt sich ihre Sehnsucht und Spannung. Die Züge des

---

[18]) G. Vasari. La vita di Michelangelo Buonarroti, (edit. Frey). Berlin 1887, cap. XVIII, 6.

[19]) H. Wölfflin, Die Jugendwerke des Michelangelo a. a. O. p. 53.

Gesichts bleiben vollständig ruhig, keine Miene verrät die innere Gemütsbewegung. Eigentümlich ist diese Willensäusserung, ohne dass ein Gefühl von Mutterliebe und Innigkeit dabei zum Ausdruck kommt[20]). Diesen Mangel an Gemüt hat man dem Werk zum Vorwurf gemacht. „Ein Künstler mit solcher Stimmung solle überhaupt keine Madonnen mehr malen[21])." Man sehe es aber nur als Genrebild, nicht als ein religiöses Werk an, um das hier Geleistete und die ganze Eigenthümlichkeit vorurteilsfrei zu würdigen. Ein Wille durchdringt das ganze Wesen der Madonna. Sie giebt sich völlig diesem Affekt hin. Nicht von einer Empfindung, von einer Leidenschaft wird sie beseelt, selbst in dem Blick in den grossen glänzenden Augen spricht sich dies aus. Der leidenschaftliche Zug ist eine charakteristische Seite der Kunst Michelangelos. Bei alledem fehlt jede Spur einer begleitenden Gemütsbewegung von Freudigkeit oder Liebe. Eine tiefernste Stimmung liegt über der Gruppe.

Das komplizierte Bewegungsmotiv glaubt man sei die Veranlassung und das Ziel der Darstellung gewesen[22]). Das Psychische ist jedoch daneben nicht vernachlässigt, und alle Bewegungen bis ins einzelne psychologisch motiviert. Sie wären nicht so ausdrucksvoll, wenn sie nicht aus dem Inneren herausgefühlt, und von einem leidenschaftlichen Temperament getragen. Hohl und leer erscheinen sie bei Raphael, der dies Motiv in der Grablegung in Rom ohne die richtige Klarheit nachgeahmt[23]). Das Charakteristische bei Michelangelos Madonna ist, wie sie sich frei und leicht in den Hüften bewegt trotz der hockenden Stellung und während sie den einen Arm auf das Knie Josephs stützt. Die Bewegungen sind entgegengesetzt und ganz verschiedenartig, und besitzen doch einen rhythmischen Wohllaut. Wie ein

---

[20]) Vasari hat gerade diese Empfindungen in der Madonna sehen wollen.

[21]) J. Burckhardt, Der Cicerone. 4 Aufl. von W. Bode. Leipzig 1879.

[22]) A. Goldschmidt, Sitzungsbericht der kunstgesch. Gesellschaft. Berlin 29. Jan. 1897.

Zug geht der Wille durch alle Glieder, trotz der Verschiedenartigkeit besteht Einheit in der Bewegung, Wäre es dem Künstler überhaupt möglich, die starke innere Erregung ohne diese Bewegungen auszudrücken? — Dazu kommt noch ein anderes. Michelangelo erteilt dem Physiognomischen nur geringe Bedeutung zu. An dessen Stelle treten die Bewegungen und die Haltung des ganzen Körpers.

Blühende Lebenskraft und körperliche Schönheit wollte der Künstler darstellen. Der Charakter als Madonnenbild wird schon durch die nackten Jünglingsgestalten im Hintergrund verändert. Uebrigens führt Michelangelo nicht als erster diese Zusammenstellung der Madonna mit den Epheben in die Kunst ein. Schon Luca Signorelli ist dies geläufig. Zwei Rundbilder dieser Art von ihm besitzen die Uffizien in Florenz. Die früheren Madonnen Michelangelos waren in weite, faltige Gewänder verhüllt, um den Kopf war ein Tuch geschlungen. Jetzt ist das Gewand dünner und schmiegt sich völlig dem Körper an. Deutlich treten die Formen hervor. Die Arme, Schultern und ein grosser Teil des Halses sind entblösst[24]). Uebrigens bildet dies die einzige Ausnahme unter den religiösen Frauen. Auch der Kopf erscheint ohne Verhüllung, was einen lebensvolleren, freieren Eindruck hervorruft.

Als grosses, mächtiges Weib ist die Madonna aufgefasst. Eine gewisse Schlankheit fällt auf, doch kräftig treten die Muskeln und starken Gelenke hervor. Die spezifisch-weiblichen Formen werden bei der Steigerung über das Wirkliche nicht in gleicher Weise betont. Das Gesicht zeigt charaktervoll ausgeprägte Züge, nicht mehr die glatten Formen der früheren Madonnen. Mehr Wirklichkeitsgefühl macht sich bemerkbar. Die Formen sind kräftiger und energischer.

---

[23]) Auch insofern ganz unklar, weil die Füsse nicht sichtbar, während sie bei Michelangelo unter dem Gewand hervorsehen.

[24]) Die Art wie sich das Gewand unter der Schulter bauscht, dass ein Teil des nackten Körpers sichtbar wird, finden wir in gleicher Weise bei den Engeln im Jüngsten Gericht des Luca Signorelli.

Aber die Wangen erscheinen schmal und die Augen tiefliegend.

In der Folgezeit schuf Michelangelo keine Madonnen mehr. Einige Handzeichnungen bleiben nur noch zu erwähnen, die charakteristische Züge aufweisen, die sich seither noch nicht fanden. Leichter und unbefangener ist die Stimmung, wie in den ausgeführten Werken. Einmal sieht die Madonna dem Spiel ihres Kindes mit dem kleinen Johannes zu[25]), dann wieder drückt sie ihr Kind, das neben ihr steht, ihren Hals umschlingt, an sich und küsst es[26]). Besonders lieblich ist eine Scene, wo die Madonna das Kind im Schoss mit beiden Armen umfasst hält und sein Köpfchen an ihre Wange presst[27]). Die Zeichnung einer säugenden Madonna in der Casa Buonarroti unterscheidet sich nicht in der Auffassung von den früheren Werken, wenn auch das Motiv an sich auffällt. An Schönheit und an Leichtigkeit des künstlerischen Entwurfes überragt es alle anderen. Ueberall war der Blick der Madonna in die Ferne gerichtet, immer bleibt sie gedankenvoll. Ihre Aesserungen der Zärtlichkeit kommen zu keinem vollen Ausleben, sie sind hastig und leidenschaftlich. Nirgends prägt sich ein ruhiges, glückliches Dasein aus.

Die mediceische Madonna. Zwei Jahrzehnte später entstand die mediceische Madonna. Nicht innerer Drang des Künstlers, wohl mehr äusserliche Gründe mögen sie veranlasst haben. Unter dem grossen Figurenschmuck für die Mediceerkapelle musste auch eine Madonna sein. Als Motiv wurde gewählt, wie das Kind an der Brust der Mutter trinkt. Die Schule Lionardos hat dies Motiv mit feinem, sinnlichen Empfinden in die Kunst gebracht. Erstaunlich erscheint diese Wahl für Michelangelo. Selbst Raphael, der das rein-menschliche Verhältnis zwischen Mutter und Kind

---

[25]) Zeichnung im Brit. Museum. Br. 9.

[26]) Blatt mit vier Madonnenskizzen im Brit. Museum. Br. 24.

[27]) Zeichnung in Windsor. Das Blatt ist unmittelbar um die Figuren beschnitten.

hervorhebt, zeigt nie eine so intime Scene. Auch in der Kunst der Zeit findet sie sich nirgends mehr. Bei Michelangelo erhält sie jedoch einen ganz eigenartigen Charakter. Sie hat nicht mehr den genrehaften Zug, noch etwas von dem Sinnlichen, das ihr eigen. Bei der Gruppierung der beiden Gestalten, war der Künstler darauf bedacht, dass die entblösste Brust der Madonna nicht sichtbar werde.

In bequemer Stellung sitzt die Madonna die Beine übereinandergeschlagen ganz nach vorn gewandt. Rittlings hält sie das Kind auf ihrem Schoss, das sich zu ihr umwendet, um an ihrer Brust zu trinken. Ganz ungezwungen vermag es in dieser Lage zu bleiben. Mit der einen Hand stützt es sich wider die Schulter der Mutter, die andere hat es auf ihre Brust gelegt unmittelbar über seinen Mund. Die Madonna neigt sich zu ihm vor. Nur unbewusst geschieht es. In wehmütiger Trauer beugt sie den Kopf, und blickt starr vor sich nieder. Ihre düstere Stimmung verleiht der traulichen Scene einen eigentümlichen Charakter. Auffallend scheint ihr Benehmen. Keine Fürsorge zeigt sie für das Kind, oder überhaupt nur, dass sie an es denkt. In ihrer Trauer geht sie ganz auf. Widerstandslos ergiebt sie sich der Stimmung von Unruhe und seelischer Qual. Etwas Leidenschaftliches liegt in ihren Bewegungen Eine innere Erregung hält sie in Spannung. Aber unnahbar und hoheitvoll erscheint sie in ihrem Wesen.

Ein anderer Geist herrscht in dieser Madonna wie in den früheren. Es drängt sie zu einer Aeusserung dessen, was sie in sich fühlt, was sie leidet, was in ihr ringt und sie bewegt. Gequält windet und dreht sich der Körper. Angstvoll sind die Augen weit geöffnet. Eine eigenartige Lebensunruhe erfüllt sie. Dunkel und rätselhaft ist ihr Leid, das sie so erregt, dass sie des Kindes in ihremSchoss nicht mehr achtet.

Was bewegte den Künstler, als er diese Madonna schuf? — Erschütternder wie nie zuvor ist der Ernst. Wie eine Last drückt die düstere Stimmung. Unendlich gross, hehr und erhaben erscheint diese Mutter selbst neben der

Feierlichkeit der Madonna von Brügge. Eine geistige Grösse und Gewalt liegt in ihr, die weit über jene hinausgeht.

Die mediceische Madonna ist nicht als Einzelgestalt gedacht, wie die anderen, nur als Glied einer grösseren Figurenkomposition. Darnach muss sie in ihrer Wirkung beurteilt werden. Sie war anfänglich für die Mittelnische einer Wandarchitektur bestimmt. Zu ihren Füssen sollten die beiden Sarkophage stehen mit den Allegorien der Tageszeiten. In einem Entwurf in der Albertina in Wien ist uns diese Anordnung noch erhalten. Gegenüber der leidenschaftlichen Erregung der Statuen auf den Sarkophagen erscheint auch die Madonna in ihrem Wesen verständlicher. Die gleiche Stimmung wie diese beherrscht sie. Ein Ausklingen, ein Ruhiger-Werden der Leidenschaft sollte in ihr stattfinden. Die Madonna bildet einen besseren Abschluss, als es die ruhig sinnenden Herzöge heute thun. Erst in nachträglicher Aenderung der Pläne wurden sie an ihre Stelle gesetzt. Die Madonna sollte hoch oben aufgestellt werden, deshalb ist ihr Kopf geneigt, ihr Blick in so scharfer Weise nach unten gerichtet. In dieser Anordnung, dem Ineinandergreifen der Bewegungen lernen wir den Künstler noch mehr bewundern, der hier ein so einheitliches Werk geschaffen. Auch in der Stimmung ist ein Einklang vorhanden. Die Grösse des Empfindens der Madonna entspricht dem Wesen der „Nacht“ und „Aurora.“ Nicht Mutterliebe und Zärtlichkeit konnte zum Ausdruck kommen. Deshalb verwarf Michelangelo alle Motive, die ihn zuerst beschäftigten wie das Kind nach dem Buch der Mutter greift, und diese ihm wehrt, indem sie es in die Höhe hält[28]), oder wie sie liebevoll auf das Kind herabblickt, das an ihrer Brust, trinkt[29]). Die Anordnung ist in den Zeichnungen fast die

---

[28]) In dem Entwurf in der Albertina in Wien. Oben wurde bereits auf die Aehnlichkeit mit der Madonna von Manchester hingewiesen.

[29]) Federzeichnung in der Albertina in Wien zur mediceischen Madonna. (Br. 34.) — Die Zeichnung der mediceischen Madonna in Louvre (Br. 41) ist unecht. Sie wurde nach dem Marmorwerk ausgeführt, denn die einzelnen Teile haben denselben unfertigen Zustand.

gleiche, wie bei dem Marmorwerk. Alle diese intimen Züge musste der Künstler beiseite lassen. Von einem höheren Gesichtspunkt sah er hier die Madonna, nicht bloss als tief fühlende Mutter. Sie nimmt jetzt allein das Interesse in Anspruch. Das Kind spielt eine untergeordnete Rolle, da es nur vom Rücken sichtbar.

Der Mangel eines seelischen Zusammenhangs zwischen Mutter und Kind kommt kaum zum Bewusstsein durch die meisterhafte Gruppierung durch das harmonische Ineinandergreifen der Bewegungen. Erstaunen erregend ist die Entwicklung von der Studie zu dem Marmorwerk. Dort ist alles einfacher, ungezwungener, natürlicher. Noch fehlt die Unruhe, Spannung und das Gepräge durch die Stimmung. Hier werden die Bewegungen heftiger, von eigenartiger verhaltener Kraft. Das Wesen der Madonna in Haltung und Aeusserung ist grossartiger, gewaltiger. Eine grössere Spanne Zeit muss zwischen dem Entwurf und der Ausführung in Marmor liegen.

Auffällig erscheint bei der Gestalt der Madonna der hohe Wuchs und die asketische Magerkeit. Die grossen Proportionen finden ihre Begründung durch den hohen Aufstellungsort der Madonna. Mit Absicht wählt der Künstler die schmalen Glieder, die harten und eckigen Bewegungen, um den Eindruck der Strenge und Herbe zu erreichen. Ein voller, mächtiger Körper, wie bei den Sibyllen wäre hier undenkbar. Das Leiden und Dulden durch die innere Unruhe und seelische Spannung wird fühlbarer an einem Körper, bei dem sich schon die Spuren des inneren Ringens, der inneren Qual zeigen, bei dem nicht die physische Widerstandskraft, mehr die Empfindungsfähigkeit betont ist. Die Körperformen bleiben ganz in dem weiten, faltigen Gewand verborgen. Das schmale Gesicht mit den tiefliegenden Augen zeigt deutlich die Spuren des Kummers. Nicht durch Schönheit wirktder Künstler erhebend, durch das leidvolle Wesen erschütternd.

Zwei Bestrebungen vereinigen sich in der mediceischen Madonna. Schon in den früheren Werken sucht der Künstler

tiefsinniges, gedankenvolles Sein auszudrücken. Hier verbindet er damit eine leidenschaftlich erregbare Natur.

* * *

In den Madonnen redet der Lyriker in Michelangelo, freilich in einem ganz ungewohnten ernsten, düsteren Ton. Bei anderen Künstlern bestand ein zärtliches Verhältnis zwischen Mutter und Kind, hier empfinden wir das gedankenvolle Wesen der Madonna als herbe Zurückhaltung. Nicht ihr weibliches Gefühl wird berührt, dagegen ist diesen Scenen ein ganz neuer Stimmungsgehalt verliehen. Michelangelos Madonnenideal ist grundverschieden von dem aller anderen Künstler. Er nähert sich mit seiner Auffassung scheinbar der alten Tradition. Seine Madonnen erscheinen alle so unnahbar, würdevoll und gross. Aber in ihrem seelischen Leben sind sie jedoch anderer Art. Rätselhaft und geheimnisvoll durch die unbewegliche Ruhe leben sie leidenschaftslos in ihrem Sinnen dahin. Sie erscheinen schwer und traurig, erregt durch Leidenschaft oder Gedanken. Immer äussert sich derselbe Charakter. Unbeeinflusst durch das, was um sie geschieht, nimmt die Madonna nicht lebhaften Anteil, sie bleibt träumerisch und gedankenvoll. Nirgends äussert sie die geringste Empfindung. Von Anfang besitzen die Madonnen diese eigenartigen Züge. Nur auf das Psychische kommt es dem Künstler an. Unbekümmert um die Traditionen geht er nur seinen eigenen künstlerischen Intentionen nach. Ist er auch damit dem Madonnenideal seiner Zeit ganz entgegengesetzt. Ahnungsvolles Wesen in einem Weibe darzustellen, das bildete das künstlerische Problem. Nicht auf religiöses Gefühl ist der Ernst der Werke zurückzuführen. Was der Künstler schafft erzählt nur von seinen eigenen Stimmungen, die er in seinem Inneren erlebt. Er macht die Madonnen zu Trägern seiner Gedanken, zeigt in ihnen sein geistiges Wesen. Bedeutungsvoller sind sie dadurch, wie die anderer Künstler, erhabener durch die Vertiefung ihres seelischen Lebens. Näher werden sie uns dadurch keineswegs gebracht.

Und doch offenbart sich in ihnen nur Rein-Menschliches losgelöst von allem Dogmatischen und Historischen.

Die melancholische, fast düstere Stimmung in den Madonnen hat man auf einen Einfluss Savonarolas auf Michelangelo zurückgeführt[30]). Savonarola hatte die menschliche Seite der Madonna wie sie auf Erden gewandelt, durch seine Predigten in ein ganz neues Licht gestellt[31]), ihre stille Demut, ihre gedankenvolle Schönheit, ihre Schlichtheit im Auftreten und die Hoheit ihres Wesens hervorgehoben. Vor allem erwähnt er, wie sie in sich gekehrt und traurig, bewegt in ihrem Innern durch ein unstillbares Weh, in Vorahnung der leidvollen Zukunft ihres Kindes gelebt. Es war ein tiefes Madonnenideal, das sich hier ausgebildet.

Auf Michelangelo hat Savonarola einen starken Eindruck gemacht. Condivi erzählt es uns[32]). Ihre leidenschaftlichen und schroffen Naturen waren wahlverwandt. Michelangelo besass jenes „Terribile“ wie auch Savonarola. Der Künstler las im Alter, wo er für religiöse Eindrücke empfänglicher geworden, oft in Savonarolas Schriften. Alles dies besagt jedoch noch nicht, dass er auch einen Einfluss auf seine Kunst erfahren. Er bewahrt überall in seinem Schaffen vollständige Subjektivität, also wohl auch hier. Er liess sich nie durch die Traditionen beirren. Aus seiner Persönlichkeit erklärt sich die Eigenart seiner Madonnen. Seine Stimmung im allgemeinen ist zu betrachten, und daraus zu versuchen sein Wesen in den Kunstwerken

---

[30]) E. Steinmann, Das Madonnenideal des Michelangelo. Ztschrft. f. bild. K. 1896, p. 169; 201.

[31]) E. Steinmann, a. a. O., p. 206. — Fernerhin sah man den Einfluss Savonarolas auch darin, dass Michelangelo nur eine geringe Zahl von Madonnen geschaffen, während er häufig Gestalten aus dem Alten Testament wählt. Savonarola hatte hauptsächlich Predigten über die Genesis und die Propheten gehalten, aber nur wenige über das Neue Testament. Vgl. J. Klaczko Sous la voûte de la Sixtine. Revue des deux mondes. 1e 15 déc. 1896, p. 765.

[32]) A. Condivi, La vita di Michelangelo Buonarroti. (edit. Frey cap. 56,3.

zu erklären, ehe man auf einen fremden Einfluss schliesst. Thatsächlich ist die Erklärung nicht schwierig. Michelangelo selbst hat das tiefernste, düstere Wesen. Aus allen seinen Dichtungen und Werken der Jugendzeit wie der späteren wird es offenbar. Die Grundstimmung bleibt immer die gleiche. Nur die ernsten und düsteren Seiten des Gemütsleben fühlt er sich geneigt darzustellen. Nie hat er ein glückliches Dasein verkörpert. Besonders aber bleibt hervorzuheben, dass nicht bloss die Madonnen, sondern alle seine Frauen denselben Ernst besitzen. Der Künstler verfolgt also hier keinen besonderen, inhaltlichen Zweck. Es ist ein Grundzug seines Geistes, der sich in allen Werken gleichmässig offenbart. Ernst und Melancholie, die leicht in Düsterkeit und Trauer übergehen, gilt für seine ganze Kunst. Im Schweigen und im Ernst kommt man in seine Seele. Das ahnungsvolle Wesen der Madonna, das auch Savonarola erwähnt, ist für Michelangelo ein künstlerisches Problem, das ihn auch bei anderen Frauen noch beschäftigt, wie er überhaupt das Sinnen und Grübeln, das prophetische Schauen auszudrücken versucht.

Die schlichte, einfache Kleidung der Madonnen ist diesen nicht eigentümlich, sie findet sich in gleicher Weise bei den Sibyllen, wie bei den anderen Frauen.

Alle charakteristischen Züge, die auf den Einfluss Savonarolas zurückgehen sollen, finden sich, wie wir sahen, auch sonst überall in der Kunst Michelangelos. Die Stimmung liegt tief in seinem ganzen Wesen begründet. Von einer Beeinflussung kann also nicht die Rede sein.

Religiöses Gefühl spricht vielleicht allein aus der Brügger Madonna. Wenigstens kann man die feierliche Stimmung dahin auslegen. Sonst aber werden ganz andere Empfindungen in uns erregt. DerKünstler rückt das Interesse für ein Werk auf eine andere Seite, als auf die religiöse Erbauung. Für ihn giebt es nichts Religiöses und Profanes. In der Auffassung und im Charakter unterscheiden sich die religiösen Frauengestalten nicht von den anderen. Auch sie haben das ehrfurchtgebietende, hoheitsvolle Wesen. Auch sie erscheinen seltsam

sinnend und ahnungsvoll. Erst gegenüber den Sibyllen und den Frauen der „Vorfahren Christi“ an der Sixtinischen Decke wird die Stellung der Madonnen klar. Erst dann werden wir uns bewusst, welches bestimmte Ziel der Künstler erstrebte, aber erst später erreichte. Die Madonnen erscheinen dann nur als eine Vorbereitung zu jenen. Im Rückblick auf das ganze Oeuvre bilden sie die erste Stufe, in der schon alle Eigentümlichkeiten im Keime angelegt.

Bezeichnend ist es für die Stellung, die der Künstler den Frauen in seiner Kunst zuerteilt, dass er in ihnen zuerst sein stimmungsvolles Wesen zum Ausdruck bringt. Das Geheimnisvolle, Träumerische tritt nur da hervor. In den Männergestalten der Jugendzeit beschäftigt ihn die körperliche Schönheit und der Ausdruck der physischen Anstrengung. Er erscheint da verständlicher, ansprechender. In den Madonnen offenbart sich schon die ganze Tiefe und Unergründlichkeit seines Genies.

Die Auffassung der Madonna bei Michelangelo ist durchaus ideal. Nicht auf weibliche Schönheit ist sein Streben gerichtet, noch auch der Wirklichkeit nahe zu kommen. Das Charakteristische seiner Auffassung des Weibes, trotzdem er an den Stoff gebunden, tritt schon hier klar hervor. Im Quattrocento war die Madonna die Himmelskönigin, dann das schöne, inbrünstige junge Mädchen, die Jungfrau. Dann sah man in ihr die Mutter. Bei Michelangelo wird sie ein gewaltiges, sinnendes Weib, ohne Anmut und Lieblichkeit, eine düstre Sibylle. Sie erscheint ihm nicht an Schönheit verklärt, noch heilig durch ihr göttliches Wesen. Entsprechend ihrem Benehmen, das nichts Jungfräuliches oder Mütterliches hat, ist ihre Gestalt gross und majestätisch.

Es lässt sich schwer unter den Madonnen die für Michelangelo charakteristischste bestimmen, bei der alle einzelnen Züge am schärfsten ausgeprägt.

In Michelangelos Art liegt es nicht, seine ganze Eigentümlichkeit in einer einzigen Gestalt zu erschöpfen,. Sein erstes Werk ist in dem Streben nach dem Grossen und Ge-

waltigen vielleicht das bezeichnendste, wie für das stimmungsvolle Sinnen die Madonna von Brügge. In den anderen treten schon Bestrebungen auf, die sich erst später ausgestalten.

Nur zwei Typen hat Michelangelo. Die angebetete Madonna in feierlicher Würde und ernster Beschaulichkeit in der Freigruppe in Brügge. Der andere Typus zu dem alle übrigen Darstellungen gehören, wie die Mutter sich mit dem Kind beschäftigt, also Genrescenen, freilich von ganz ungewöhnlichen Charakter und Stimmungsgehalt.

Michelangelo hat viel seelenvollere, gemütvollere Frauengestalten geschaffen, als seine Madonnen. Sie nehmen unter seinen Werken nicht die bedeutende Stellung ein, wie z. B. die Madonnen bei Raphael.

Auch in seinen Dichtungen treten nie religiöse Gedanken über die Madonna hervor, und hierzu konnte er durch Dante und Petrarca, die er eingehend kannte und auch nachahmte, unmittelbar Anregungen erhalten. Die Madonna lebt nicht in seiner Phantasie, andere religiöse Anschauungen drängen sich stärker vor.

Als rein ästhetisches Problem beschäftigt den Künstler in den sitzenden und lauschenden Statuen die Regungslosigkeit einer harmonischen Haltung. Etwas Energisches liegt in der Körperhaltung. In dem ersten Werk ist dies schon ausgeprägt, am schönsten zeigt es sich in der Madonna von Brügge. Es ist das, was man den Stil Michelangelos nennen kann. Später ändern sich seine Ansichten, wie aus der mediceischen Madonna hervorgeht.

II

Pietàdarstellungen

Ein Grundzug Michelangelos ist sein tiefes, zartes und leidenschaftliches Empfinden. In den Madonnen offenbart sich dies kaum. Sie sind nur in sich selbst vertieft und äussern nicht ihr inneres Gefühl. Wo der Künstler aber Frauen in seelischem Schmerz und Leid darstellt, da

wird er ein ganz anderer, beredter und erschütternder. Da erscheint er uns menschlich näher gerückt. Ein Werk dieser Art begründete in der Jugend seinen Ruhm. Bei Michelangelos religiösen Frauen denkt man zuerst an seine trauernde Maria nicht an seine Madonnen. Tief wird unser Gemüt bei der Maria der Pietà ergriffen, und die Art ihrer Aeusserung lässt uns ihre trostlose Stimmung, ihr erschütterndes Weh mitempfinden. Andere Künstler stellen Maria dar, wie sie in andächtiger Verehrung vor dem Leichnam Christi verharrt, oder verzweifelt in laute Klagen ausbricht. Nichts von dem bei Michelangelo. Zu einer Verklärung des Schmerzes ist er gelangt.

Maria hält den Leichnam Christi auf ihren Knieen und stützt ihn sanft mit dem Arm an der Schulter. Von innerem Weh zerrissen, blickt sie das Haupt geneigt mit niedergeschlagenen Augen vor sich hin. Das schmerzliche Gefühl beherrscht sie ganz, nichts anderes empfindet und denkt sie mehr. Aber sie bleibt stumm und gefasst, und verschliesst ihr Weh in ihrer Brust. Nur in der Handbewegung und im Neigen des Kopfes zeigt sie ihre Trauer und ihre Ergebung[33]). In der zaghaften Haltung verrät sich die innere Erregung, zugleich auch die Demut und Verehrung. Maria hat die Gebärde des Leids, aber sie klagt nicht. Sie hat die Qual überwunden, darin liegt das Grosse der Auffassung des Künstlers. Die Tiefe des Schmerzes, der sie erbeben macht, kann nur geahnt werden, „die Affekte bleiben wie unter einem Schleier verborgen[34])." Die seelische Grösse konnte nur so zum Ausdruck kommen. In der äusseren Ruhe liegt etwas Erhabenes und Zartes. Nichts Göttliches ist mehr an dem Leichnam Christi; Maria heftet nicht den Blick auf ihn. Nur in ihren Gedanken, nur in ihrem Herzen lebt der Schmerz um so stärker.

---

[33]) Vasari hat den geistigen Gehalt der Pietà treffend geschildert. Vasari, La vita di Michelangelo cp. XIV. 8.

[34]) H. Wölfflin, Die Jugendwerke des Michelangelo. Münch. 1891. p. 25.

Nicht der Einfluss Savonarolas ist hier zu sehen[35]), der in seinen Predigten gesagt, Maria habe ihren Schmerz stumm getragen. Das eigene künstlerische Gefühl hat Michelangelo auch ohnedies vor jeder ungestümen Aeusserung bei seiner Maria bewahrt.

Ergreifend erscheint sie durch ihre zarte Gestalt und ihre Jugendlichkeit. Unwillkürlich wird man an Petrarcas Vers:

„Del tuo parto gentil figliuola e madre"

erinnert. Michelangelo über die Jugendlichkeit Marias im Verhältnis zu Christus befragt, antwortete, sie sei so jugendlich geblieben durch ihren jungfräulichen Lebenswandel[36]). Andere Erwägungen haben ihn wohl dazu bestimmt, sie so darzustellen. Durch ihre zarte Schönheit tritt das Leid, das sie erduldet, das ihr Inneres zerreisst, um so ergreifender hervor. Jungfräulich ist Maria in ihrer äusseren Erscheinung, aber frauenhaft gereift in ihrem Benehmen und in ihrer Fassung.

Die zartesten Regungen der weiblichen Seele hat der Künstler hier nachgefühlt und zum Ausdruck gebracht. Sein Werk ist die schönste Darstellung der „mater dolorosa" in der ganzen Kunst, nicht durch die Kraft des Leids, sondern durch die Verklärung des Schmerzes. Eine Milde und Zartheit ist Maria verliehen, wie sie sich sonst bei keiner Frauengestalt Michelangelos mehr findet.

Erst im Alter nahm er das Thema der Pietà wieder auf. Doch geht die Zeichnung zu dem Gemälde der Grablegung in der National-Gallerie in London wohl auf ihn zurück. Die grossen, schönen Frauen, die den Leichnam tragen, und die Art wie sie es thun, konnte nur er so erdenken.

---

[35]) E. Steinmann, Das Madonnenideal des Michelangelo. a. a. O. p. 210.

[36]) A Condivi, La vita di Michelangelo Buonarroti. cap. 16,5—10,

Die Grablegungen des Alters zeigen das höchste Mass seelischer Zerrissenheit und Verzweiflung. Aus einer anderen religiösen Stimmung, wie Pietà des S. Peter sind sie geschaffen. Kein Gedanke an Trost belebt Maria mehr in der unvollendeten Gruppe der Kreuzabnahme in Florenz. Sie versinkt ganz in ihren Schmerz, erschöpft von der Verzweiflung, die sie in ihrem Inneren erfasst. Während Nicodemus den Leichnam Christi niederlegen will, unterstützen ihn Maria und Magdalena. An beiden Seiten sind sie niedergekniet. Der Kopf Christi ist an Marias Wange gesunken. Unbeweglich verharrt sie in ihrem dumpfen Empfinden, die Augen geschlossen, den Kopf zur Seite geneigt. In ihrer zusammengesunkenen Gestalt ahnt man die Trostlosigkeit in ihrem Innern. Still und einsam ist es in ihr geworden. Stumpf und empfindungslos bemerkt sie nicht mehr, was um sie geschieht. Aus Magdalena spricht nur Trauer und Mitgefühl. Sie stützt vorsichtig den Leichnam und wendet den Kopf nach vorn.

Wie ein Druck lastet die dumpfe Stimmung bei Betrachtung dieses Werkes auf dem Gemüt. Keine Befreiung, kein aesthetischer Genuss ist hier möglich.

Noch einige Zeichnungen ähnlichen Inhalts bleiben hier zu erwähnen. Aus einer religiösen Stimmung sind sie geschaffen, die durch Vittoria Coloma bekräftigt und vertieft wurde. Auf Rechtfertigung im Glauben ist das Denken des Künstlers gerichtet. Sein Leben erscheint ihm sündhaft. Durch Busse und Zerknirschung strebt er sein Seelenheil zu erwerben. In seinem Inneren ist es düster und traurig geworden. Alles dies spricht auch aus den Zeichnungen. Nicht mehr im Original sind sie erhalten. Aber einige Stiche zeigen uns noch den Inhalt. Maria sitzt unter dem Kreuz[37]). Vor ihr ist der Leichnam Christi niedergelegt und wider ihren Schoss gelehnt, die Arme werden von zwei Engeln gehalten. Maria wendet ihr Gesicht zum Himmel. Keine Klage entringt sich ihren Lippen, aber die Augen sind weit geöffnet in ihrer

[37]) Kupferstich von Beatrizet.

seelischen Qual, und als letzte Aeusserung ihres Wehs hebt sie die Arme in die Höhe, zum Zeichen, dass sie alles verloren und einsam und hilflos dastehe.

In einer Zeichnung in Windsor befindet sich Maria unter dem Kreuz. Wie um ihre innere Spannung zu besänftigen, presst sie die Arme auf die Brust. Das Gesicht birgt sie in den Händen. Immer erschütternder zeigt uns der Künstler das menschliche Weh in der Dumpfheit des Empfindens. So in einer Zeichnung in Oxford. Maria liegt bewusstlos vor Schmerz unter dem Kreuz[38]). Ein Mann hält ihren Oberkörper noch aufrecht, aber der Kopf ist zur Seite gesunken uud die Hände liegen ruhig gekreuzt in ihrem Schoss.

III

Maria und die heiligen Frauen im Jüngsten Gericht

In den Jugendwerken sah Michelangelo das Göttliche in einer erhabenen Ruhe. Jetzt erscheint ihm das höchste Menschliche auch in der Leidenschaft als Göttliches. Das unterscheidet das Jüngste Gericht in der Sixtinischen Kapelle von den religiösen Werken der Jugend. Nur Maria und die heiligen Frauen kommen in diesem Zusammenhang in Betracht. Die ganze Komposition des Jüngsten Gerichts wird erst später unter den dramatischen Darstellungen eingehend betrachtet werden.

Inmitten der Märtyrer und Heiligen thront auf Wolken Christus und Maria. Während Christus sich erhebt und wie im aufbrausenden Zorn die Verdammung der Sünder aussprechen will, die Hand zum Urteilsspruch erhebt, wendet Maria den Kopf in Schauder über das Furchtbare, das hereinbricht. Maria bittet nicht mehr für die Sünder. Sie fügt sich dem unabänderlichen Machtspruch. Voll Grauen

---

[38]) Zeichnungen in Oxford. Es ist dies ein Teil einer grösseren Komposition, die jedoch nur in diesen zwei Figureu erhalten.

ist sie über das Schicksal der Verdammten erfüllt. Von Mitleid tief bewegt, kreuzt sie in leidenschaftlicher Weise die Arme vor der Brust. Sie leidet die Qualen derer, die sie nicht mehr retten kann[39]). Ihre innere Erregung und Qual zeigt sich in ihrer Haltung und in ihrem ganzen Gebahren. Wie sie sich gleichsam zu Christus hindrängt, wie sie mit beiden Händen unruhig in den Schleier greift, den sie um den Kopf geschlungen, und wie sie sich in leidenschaftlicher Weise aufrichtet. Der Oberkörper ist nach vorn gewandt, aber zugleich zur Seite geneigt. Die Beine sind unter den Sitz herangezogen und gekreuzt. Nur die Zehen des Fusses berühren den Boden. Aus allem spricht die innere Spannung.

Unsagbare Milde und Güte offenbaren sich in ihrem Gesicht. Die Augen sind niedergeschlagen. Aber doch zeigt sich ihre grosse Empfindungsfähigkeit. Maria ist ganz Weib in ihrem Gefühl. So war noch nirgends der Weltenrichter und die zusammenschauernde Maria dargestellt worden. Ein schärferer Gegensatz in den Stimmungen zweier Gestalten, die zu einer Gruppe vereinigt, ist kaum denkbar. Maria erscheint nicht schwach neben der unerbittlichen Gewalt von Christus. Sie ist ihm gleich durch die Macht ihres Empfindens, durch ihre Leidenschaftlichkeit.

Herrliche, milde Schönheit unterscheidet Maria von den anderen Frauen. Das Gesicht ist schmal und zart, es hat nicht die derben, kräftigen Formen, wie jene. Doch ihre mächtige grosse Gestalt zeigt durch das enganliegende, dünne Gewand dieselben schwellenden, vollen Glieder. Deutlich tritt durch die Bewegung die Profillinie des Körpers hervor. Das Specifisch-Weibliche ist hier mehr betont, wie in den Madonnen der Jugendzeit, auch wie sie ganz als Weib empfindet. Die Auffassung Marias wurzelt tief im Leben, sie wird von allen Qualen des Lebens in leidenschaftlicher Weise berührt. Sie ist die charakteristischste weibliche Gestalt, die Michelangelo im Alter geschaffen.

---

[39]) E. Ollivier, Michel-Ange. Paris 1892, p. 268 f.

Sonst zeigt sich nirgends eine Steigerung über die Frauen der Mediceergräber, hier hat der Künstler nach einer ganz anderen Seite, der des Gemüts den Höhepunkt erreicht. Maria in ihrem weiblichen Empfinden besitzt dieselbe seelische Grösse wie die Sibyllen.

Unmittelbar in der Umgebung Marias befinden sich zwei heilige Frauen. Auch sie sind ganz in Gewänder gehüllt. Ihr Name lässt sich nicht bestimmen, der Künstler hat sie nicht näher durch Attribute bezeichnet. Nach ihrem Charakter hat man versucht, sie mit einem Namen der christlichen Mythologie zu benennen[40]). Doch bleibt dies bei Michelangelos ganz subjektiver Auffassung ohne Wert. Er schafft nur frei nach seinen künstlerischen Intentionen, hält sich nicht an die Tradition.

Auffallend ercheint die Ruhe bei der Frauengestalt neben Maria. Sie ist nicht in Spannung auf das Wort des Gerichts. Sie wendet sich nur zur Seite zu den anderen Frauen, die in furchtbarer Erregung und Entsetzen sich herandrängen. Mit Sanftmut blickt sie zur Seite, erhebt die Hand und den Zeigefinger wie um die anderen aufmerksam zu machen und zu besänftigen. Sie bildet den ruhigen Uebergang von Maria zu denen, die das Gericht erwarten.

Ganz entgegengesetzt dem Wesen dieser Frau erscheint auf der rechten Seite unter den Märtyrern die heilige Katherina. Sie kniet und beugt sich auf das Rad, das Zeichen ihres Martyriums, das sie in leidenschaftlicher Spannung mit beiden Händen hält. Den Kopf wendet sie in unruhiger, hastiger Bewegung nach Christus.

Ursprünglich war sie ganz unverhüllt, und so erschien sie von noch mächtigerer Wirkung. Die heutige Gewandung wurde, wie auch bei den vielen anderen Gestalten durch Daniele da Volterra darübergemalt, auf Anordnung des Papstes Paul IV. In der Zeit der Gegenreformation empfand man die Nacktheit des Körpers, als nicht dem Heiligen entsprechend.

---

[40]) L. L. Chapon, Le jugement dernier de Michel-Ange. Paris 1892.

Die ursprünglichen Gestalten des Jüngsten Gerichts kann man nur noch auf dem grossen Kupferstiche della Casa's sehen[41]), der 1548, also vor der Uebermalung, angefertigt wurde[42]).

Michelangelos Frauengestalten haben keine Spur von sinnlichem Empfinden. Aber die Nacktheit der Gestalten, die eigenartigen Stellungen, der heftige Affekt und das leidenschaftliche Wesen in allem galt der Zeit als etwas Unheiliges. Aus dieser Stimmung heraus schrieb P. Aretino einen Brief an Michelangelo über das Jüngste Gericht, wo er sich in bitteren Anklagen ergeht. Auffallend erscheint, dass gerade von Venedig diese Epistel kommt. Zwar ist der Tadel über das verletzte religiöse Gefühl nicht der wahre Grund des Schreibens, doch sehen wir hier in charakteristischer Weise die Zeitströmung, wie die Auffassung von Michelangelos Gestalten, die künstlerischen Freiheiten, die er sich nahm, Anstoss erregten.

Aretino hebt die Frauengestalten in diesem Schreiben vor allem hervor. Ganz rückhaltlos äussert er sich. Er schäme sich, als ein Christ, der getauft, der zügellosen, unerlaubten Freiheit, mit der er (Michelangelo) so eifrig seine Gedanken kundgebe, und zwar von dem, was das Endziel bilde, wohin jedes Gefühl all unserer wahrhaften Gläubigkeit strebe. Entrüstung erregt es ihm, dass er so etwas über dem ersten Alter Christi, in der ersten Kapelle der Welt dargestellt. — „Wäre es nicht fast etwas Ruchloses den Vergleich anzuführen", fährt er fort, „so würde ich mich der Geschicklichkeit in der Behandlung der Nanna rühmen. Mit wohlgesitteter Einsicht gegenüber Eurer indiskreten Art die Dinge blosszulegen, habe ich in einem unzüchtigen und üppigen Stoffe nicht die gewohnten, nur untadelhafte und keusche Worte angewandt. Ihr habt in

---

[41]) Im Königl. Kupferstichkabinet in Berlin vorhanden.

[42]) Die genaue Bezeichnung auf dem Stiche lautet:
Romae In Vaticano. M. Bo. Ro. Pinxerat.
.ANT. SALAMANCA. EXC. 1548. N. D. LA. CASA. F.

einem so erhabenen Stoffe, die Engel ohne ihre himmlische Pracht und die Heiligen ohne eine Spur irdischer Verschämtheit dargestellt. Selbst die Heiden haben ihre Diana bekleidet, und wenn sie eine nackte Venus meisselten, sie mit der Hand ihre Blösse bedecken lassen. Obgleich Ihr ein Christ seid, achtet Ihr die Kunst höher als den Glauben, zu einem wirklichen Schauspiel habt Ihr bei den Märtyrern und heiligen Jungfrauen die Verletzung der Schamhaftigkeit gemacht, sie zu Hetären erniedrigt[43]).

In Michelangelos eigenartiger Auffassung religiöser Darstellungen drängt sich die Frage auf, was bedeutet für ihn der Begriff „sacro," und wie äussert sich seine religiöse Empfindung.

Des Künstlers feinfühlige Natur war auch für das Religiöse empfänglich. Doch erst im Alter und gefördert durch den Einfluss Vittoria Colamas macht sich dies bemerkbar. Da liest er die heiligen Schriften und die Predigten Savonarolas, da sucht er zuweilen Trost für seine innere unbefriedigte Natur, seine seelischen Qualen und beunruhigenden Gedanken durch das Versenken in das Unendliche, in Gott. In Michelangelos Dichtungen kommen diese Stimmungen klar zum Ausdruck. Charakteristisch ist es, dass er bei allem, was er von himm-

---

[43]) Gaye: Carteggio a. a. O. Bd. II, p. 333. Se non fusse cosa nefanda lo introdurre de la similitudine, mi vanterei di bontade nel trattato de la Nanna, preponendo il savio mio avedimento a la indiscreta vostra conscienza, avenga che io in materia lasciva et impudica non pure uso parole avertite e costumate, ma favello con detti irreprensibili e casti: et voi nel suggetto di si alta historia mostrate gli angeli e i santi, questi senza veruna terrena honestà, e quegli privi d'ogni celeste ornamento. Ecco i gentili ne lo iscolpire non dico Diana vestita, ma nel formare Venere igunda, le fanno ricoprire con la mano le parti, che non si scoprono: et chi pur è Christiano, per più stimare l'arte che la fede, tiene per reale ispettacolo tanto il decoro non osservato ne i martiri e ne le vergini, quanto il gesto del rapito per i membri genitali, che ancho serrarebbe gli occhi il postribolo per non mirarlo. — Der Brief ist datiert Venedig. Nov. 1545.

lischer Seligkeit und von dem Weltgericht erhofft, nur Gott-Vater erwähnt, nie als Vermittelnde Christus, Maria oder die Heiligen.

Aus den Kunstwerken spricht das religiöse Gefühl nicht so offenkundig. Das Streben seiner Kunst ist auf andere Ziele gerichtet, als gerade auf diese Empfindungen. Es besteht kein Unterschied zwischen den Frauengestalten religiösen und profanen Inhalts, weder in ihrer äusseren Gestalt noch in ihrem seelischen Wesen. Alle besitzen in gleicher Weise Ernst Erhabenheit und Unnahbarkeit, alle werden in gleicher Weise von ihren menschlichen Gefühlen in leidenschaftlichster Weise erregt. Besonders hervorzuheben bleibt doch, dass der Künstler in seinem Jüngsten Gericht Maria und einige andere Frauen bekleidet dargestellt hat, während alle anderen unverhüllt sind. Er hält sich dabei also doch an die Tradition.

Ein Bild tiefen Glaubens und das charakterischste Werk seiner religiösen Empfindung besitzen wir endlich in seiner seiner Rahel zum Juliusgrabmal. Doch sie ist erst in seinem hohen Alter geschaffen.

Lea und Rahel.

Im Charakter und der Wesensäusserung kommt Rahel unmittelbar der Maria des Jüngsten Gerichts am nächsten. Wir können also ungefähr schliessen, wann diese Gestalt entworfen, denn die Zeit ist nicht sicher bekannt. Im urspünglichen Plan zum Juliusgrabmal waren die Gestalten der Lea und Rahel noch nicht vorhanden. Erst später bei der Reducierung der Figuren auf sechs im Jahre 1532 können sie in der Phantasie des Künstlers entstanden sein. 1542 waren dann alle in Marmor begonnen und 1545 war das Grabmal vollendet in der Kirche S. Pietro in Vincoli in Rom aufgestellt.

Man merkt den Frauenstatuen an, dass sie erst in letzter Stunde intendiert, sie sind nicht so durchdacht, wie die anderen Werke Michelangelos. Dennoch geben sie dem

ganzen Grabmal, zu beiden Seiten des Moses gruppiert, einen harmonischen Abschluss. Wir wissen nicht wie weit die Gestalten von Michelangelo eigenhändig gearbeitet sind, wie weit sie Gehilfen überlassen waren. Hinter den anderen Werken der Plastik stehen sie an künstlerischem Wert weit zurück. Nur in Rahel ist sein Geist zu verspüren.

Heute sind diese Statuen ganz unbeachtet gelassen. Doch Rahel weist besondere Schönheiten auf, wie sie auch mit zu den charakteristischten Frauen Michelangelos gehört. In treffendem Gegensatz zu Lea wurde sie komponiert. Die eine gilt als Allegorie des beschaulichen, die andere des thätigen Lebens. Aus Dante ist dazu die Anregung entnommen, wie Condivi erzählt[44]). Die Stelle lautet im Purgatorio[45]):

„Mir wars, als säh ich jung und schön im Traume
„Ein Weib auf einem Plane sich ergehen,
„Das Blumen pflückt und singend sprach die Worte:
„Wer immer fragt nach meinem Namen, wisse,
„Dass ich bin Lea, so die schönen Hände
„Ringsum bewegt, sich einen Kranz zu winden.
„Dass ich im Spiegel mir gefalle, schmück' ich
„Mich hier, doch meine Schwester Rahel weilet
„Vor ihrem nie und sitzt den ganzen Tag dran.
„Ihr ist's Ergötzen, ihre schönen Augen
„Zu sehn, und mir mit Händen mich zu schmücken;
„Wie sie das Schau'n befriedigt mich das Handeln."

Der Künstler hielt sich nicht genau an den Text, und wie er ihn verändert, ist besonders charakteristisch für ihn. Lea verkörpert nicht in deutlicher Weise das thätige Leben[46]).

---

[44]) A. Condivi, La vita di Michelangelo. cap. 44, 12.

[45]) Purgat. XXVII v. 97—108.

[46]) Im Berliner Museum sind deshalb wohl die Namen an den Gipsabgüssen der Lea und Rahel verwechselt.

[47]) Vasari, La vita di Michelangelo, cap. II, 2.

Ruhig den Kopf etwas vorgeneigt, steht sie da ganz in Gedanken versunken. Eher denkt man bei ihr an ein beschauliches Leben. Doch die Attribute, die Dante erwähnt, sind ihr verliehen. In der einen Hand hält sie den Kranz, doch der Arm hängt ruhig herab, in der anderen erhebt sie den Spiegel. Dies Schauen in den Spiegel erklärte Vasari als ein Sinnbild, dass wir unsere Handlungen prüfen sollen[47]). Wie in der Beschreibung bei Dante, ist Lea ein herrlich, schönes Weib in prächtigem Gewand. Eine Haarlocke ihres vollen gescheitelten Haares fällt bis zum Gürtel herab.

Ihr Thun kommt nicht klar zum Ausdruck. Seinen Grund hat das darin, dass sie wohl nur in der Absicht geschaffen, als bewusster Kontrast zu dem Auftreten der Rahel zu dienen, nur als Folie für sie.

Von Rahel sagte der Dichter:

„non si smaga
„Dal suo miraglio, e siede tutto giorno.
„Ell' è de' suoi begli occchi veder vaga".

Dem bildenden Künstler konnte es nicht genügen, nur die tiefe Beschaulichkeit, das völlige Aufgehen in dem Göttlichen hervorzuheben. Das beschauliche Leben wird hier zu glühender Anbetung. Die ganze Innerlichkeit des Quattrocento wird bei Michelangelo zu ungebundener Leidenschaft. Wie in Verzückung richtet sich Rahel schwärmerisch auf, wie von einer plötzlichen inneren Empfindung hingerissen. Die Heftigkeit, die durch ihren ganzen Körper geht, zeigt sich in allen Bewegungen. Sie beugt das eine Knie und stützt es auf den Schemel. Den Oberkörper wendet sie herum, der Kopf ist energisch zurückgebogen. Den Blick richtet sie in die Höhe, und erhebt die Arme. Die Augen sind weit geöffnet. Ihre atemlose Spannung spricht auch daraus, wie sie die Hände vor der Brust erhoben hat und falten will, aber kaum die Fingerspitzen berühren sich. Wie gebannt hält sie inne. Sie giebt sich ganz dem Gefühl der Anbetung hin in leidenschaftlicher Glaubensglut. In momentaner Bewegung hat sie sich so gewendet, wie sie

aufrecht steht, wie das eine Bein leicht im Knie gebogen. Nichts von Pathos herrscht hier. Die Leidenschaftlichkeit ist natürlich, ist Temperament. Nicht ein inniges, zufriedenes Hingeben im Glauben, die Inbrunst der Andacht wird zu ekstatischer Verzückung, Dem Künstler war es um den Ausdruck seiner inneren Erregung zu thun. In Rahel ist der grösste Affekt, und doch wirkt auf uns eine langsam entstehende feierliche Stimmung. In einer religiösen Gestalt offenbart sich das Gebahren eines leidenschaftlichen Weibes. Die Anbetung bei Rahel äussert sich in solcher Heftigkeit, wie sie nirgends vorher noch zu verspüren.

Rahel ist ein junges Weib von seltener Schönheit. Condivi sagte von ihr[48]), „so wie sie das Gesicht und die Arme zum Himmel erhoben, scheine sie in jedem Teil Liebe zu atmen.“ Er spricht darin den starken Eindruck aus, den ihr leidenschaftliches Wesen hervorruft. Es ist die erste betende Gestalt, die Michelangelo geschaffen. In der Macht der Empfindung, des völligen Versenkens in die Anschauung des Göttlichen hat sie nicht ihresgleichen in der Kunst. Auch vor Berninis heiliger Therese hat Michelangelo die grössere Leidenschaft und das tiefere Ergriffensein voraus, wenn auch dort ein ganz anderer seelischer Zustand festgehalten. Michelangelo ist einfacher und gewaltiger. Bei Raphaels heiliger Katharina in London und bei Tizians Magdalena ist es nur ein weiches, schwärmerisches Hingeben im Gefühl, ein passives Verhalten. Bei Michelangelo geht die innere Erregung wie ein Ruck durch den ganzen Körper, ihre Begeisterung und Leidenschaft äussert sich in dem mächtigen Willen, der sie treibt, sich empor zu richten. Charakteristisch ist es, dass Michelangelo hier ein Thema behandelt, das in der Zeit der Gegenrefarmation, des aufgerüttelten Empfindens so beliebt war. Es wird durch den Einfluss Vittoria Colonnas auf sein geistiges Leben entstanden sein. In früheren Zeiten wäre es bei ihm ganz undenkbar.

[48]) A. Condivi, La vita di Michelangelo. cap. 44, 10. „col volto e con ambe le mani leuate al ciclo, si che pare,che in ogni sua parte spiri amore.“

Rahel ist von grossartiger, mächtiger Erscheinung. Wenn sie auch ganz verhüllt, lässt das Kleid ihre Arme, ihren Leib, ihren Schenkel und ihre Kniee wie nackt erscheinen, so lebt es auf ihr. Unter den weiten Falten fühlt man einen geschmeidigen Körper, der sich energisch zur Seite dreht. Das Mysterium der Gewänder, die gürtellos vom Halse bis zu den Füssen in grossen, freien Zügen hinabwallen, erweckt hier den stärksten Eindruck. Das Kleid folgt und verstärkt die Bewegung, zeichnet die Form des Beins und legt sich dann wieder in eine steile Falte, die sie durch das aufgestellte Bein schräg über den Leib zieht. Es ist dies eine ganz neue Art der Gewandbehandlung bei Michelangelo, wie sie in ganz gleicher Weise bei der Maria im Jüngsten Gericht. In dieser Beziehung haben wir hier eine der interessantesten Statuen. In den Gestalten der Sixtinischen Decke verbirgt die Gewandung vollständig den Körper, hier schmiegt sie sich an, dass die Formen deutlich hervortreten.

Die Konturen des Körpers wie sie sich auf der linken Seite durch das Gewand zeigen, die Bewegung des Beines mit der Biegung im Knie, wie die Modellierung der Hüfte stimmt vollständig überein mit der Eva im Jüngsten Gericht. Aber Rahel erscheint sonst voller und mächtiger in den Formen, doch keine Züge einer Matrone sind zu bemerken. Es ist nur Dantes „giovane e bella donna“ in Michelangelos Frauenideal verwandelt.

Eigenartig ist die ganze Gestalt verhüllt wie eine Nonne, auch über den Kopf ist ein Tuch geworfen, das sich weiter um den Hals schlingt. Lea war unbedeckten Hauptes und in prächtiger Kleidung.

2.

Die Sibyllen.

Der erste Plan der Deckenmalerei in der Sixtinischen Kapelle bestand nur darin, die zwölf Apostel darzustellen. Nachher entschloss sich Michelangelo zu der ungeheuren Komposition, wie wir sie heute sehen. Die zwölf Apostel wurden dabei in Propheten umgewandelt, und innerhalb dieser erwirkte der Künstler noch eine Bereicherung durch Einführung von weiblichen Gestalten, durch die Sibyllen. Diese Abwechslung bot durch die Verschiedenheit der äusseren Erscheinung, des Temperaments, der Lebensäusserung nicht bloss einen reicheren Eindruck, auch die einzelnen Gestalten erscheinen durch die Gegensätze gesteigert und ausdrucksvoller in ihrem Wesen. Diese künstlerischen Intentionen bewogen Michelangelo zur Darstellung der Sibyllen, nicht aber der Umstand, dass dieses Thema gerade in seiner Zeit sehr beliebt war.

Auch in der veränderten Composition nehmen die Propheten und Sibyllen noch die hervorragendste Stelle im Ganzen ein, wie sie auch alle an Grösse überragen.

Erst in der Gefolgschaft der Propheten bildeten sich die Sibyllen in der Phantasie des Künstlers, aber an Grossartigkeit der Erfindung stehen sie nicht hinter ihnen zurück.

Im Mannesalter, in der vollen Blüte der Kraft sind diese Werke geschaffen. Eine hellere Stimmung und freiere Entfaltung des Lebens zeigt sich hier wie nirgends mehr später.

Mit den Propheten und Sibyllen betritt er sein eigenstes Gebiet. Schon bei den Madonnen berührt er das Thema ahnungsvolles Wesen zu versinnbildlichen und steigert es dort bereits fast zu prophetischem Schauen. Die Sibyllen können wir als eine Fortsetzung und Lösung jener Aufgaben ansehen. Die Madonnen und die Frauen unter den „Vorfahren Christi" liefern gleichsam ein Kommentar zu den Sibyllen, es finden sich in ihnen ruhigere Zustände des Sinnens, der inneren Anspannung, die dem prophetischen Schauen vorangehen. Von hieraus erscheinen die Madonnen in einem ganz anderen Licht. Da zeigt sich erst ihre Bedeutung für die künstlerische Entwicklung Michelangelos.

Die Madonnen sind Stimmungsbilder, die Sibyllen Einzelgestalten von dramatischer Bewegtheit, von dramatischem Leben erfüllt.

Häufig sind in der Kunst vor Michelangelo die Sibyllen dargestellt worden. Sie kommen für ihn nicht in Betracht.

Er unterscheidet sich wesentlich von diesen Darstellungen. Dort versuchten die Künstler nur durch ganz äusserliche Mittel, der Wendung des Kopfes und den schwärmerischen Blick nach oben das Visionäre auszudrücken, soweit sie sich es überhaupt zur Aufgabe stellen. Gleichsam, als wenn von aussen her irgend etwas auf diese Menschen einwirke und ihre Aufmerksamkeit auf sich ziehe. So ist es bei den Sibyllen Pinturicchios.

Michelangelo, als erster hat wirklich visionäres Schauen zu sinnlicher Wahrnehmung uns vor Augen gebracht.

Bei seinen Sibyllen ist die geistige Kraft, die sie erregt und erhebt, in ihnen. In ihrem Inneren entsteht sie langsam. Sie empfangen keine Impulse von aussen her. Der Künstler hat gerade solche Momente gewählt, wo die innere Erkenntnis langsam aufdämmert und den Menschen zuerst wie mit Staunen erfüllt. So befinden sich die Sibyllen noch in den ruhigen Stellungen, die sie vorher eingenommen. Plötzlich auftretende, ganz entgegengesetzte Bewegungen oder auch das starre Innehalten in einer begonnenen, zeigt

dann deutlich den Moment der inneren Offenbarung. Wir glauben unmittelbar das Plötzliche des Vorganges mit anzuschauen. Darin liegt die Macht des Eindrucks.

Es kommt dem Künstler nicht auf das Uebersinnliche, Uebernatürliche an, nur das prophetische Schauen in seiner Wirkung auf den Willen und das Empfinden des Menschen zu verfolgen. Nur darin ist es für uns verständlich und wahrnehmbar, und nur so kann überhaupt Geistiges dargestellt werden. Diese Zustände hat der Künstler an sich selbst beobachtet. Ganz verschiedenartige Momente sind festgehalten. Nur den jugendlichen Sibyllen ist die Sehergabe verliehen. In der Lebhaftigkeit des Geistes, in der Begeisterung wird ihnen die Offenbarung zu teil. Die Sibyllen im hohen Alter sind nur im stande durch Vertiefung in Bücher, durch ihre Weisheit und die Erfahrung des Lebens die Zukunft zu erforschen.

Die Fähigkeit der hohen geistigen Erhebung musste auch durch die Persönlichkeit der Sibyllen wahrscheinlich gemacht werden. Es sind energische, willensstarke, charaktervoll ausgeprägte Frauen. Um so eindringlicher wirkt es deshalb, wie sie so widerstandslos von einer inneren Erregung hingerissen werden.

Die Charakteristik ist dem Künstler aus ihrem Wesen heraus gelungen. Er verschmäht es, ihnen irgend welche Attribute zur näheren Bezeichnung beizugeben. Wir halten die Sibyllen des hohen geistigen Lebens für fähig, das sie erfüllt. Ihr Staunen und ihre Begeisterung kommen aus einem tiefen Gemüt. In ihrem ganzen Wesen sind sie über die Wirklichkeit erhoben, erregbarer, leidenschaftlicher wie andere Menschen, geadelt in ihrem Charakter. Obwohl nur Bilder einer höheren Welt verleiht ihnen der Künstler eine solche Lebenskraft, dass sie uns wahr und natürlich erscheinen, sie haben in gleicher Weise von der Natur der Wirklichkeit, wie von einer erhabenen Phantasie[49]).

[49]) vgl. J. Klaczko, Jules II. Rome et la Renaissance. Essais et Esquisses. Sous la voûte de la Sixtine. a. a. O., p. 376 f. „Elles participient autant de la réalité que du rêve."

Für die Propheten hatte der Künstler den Bibeltext, wo er sich über ihren Charakter unterrichten, sowie geeignete charakteristische Momente ihres Wirkens zur Darstellung wählen konnte. Hält er sich auch nicht überall an die vorgezeichneten Persönlichkeiten. Nur soweit geschieht es, als es seinen künstlerischen Intentionen entspricht. Für dieSibyllen hat er keine bestimmten Quellen. Wenigstens ist uns nicht mehr bekannt, woher er vielleicht Anregung erhalten. Ganz frei aus seiner Phantasie sind sie geschaffen, aber wiederum in feinen Gegensätzen zu den Propheten. Ein inneres Band verbindet sie miteinander. Als einheitliches Werk sind sie erdacht, und auch nur in ihrer einheitlichen Wirkung zu betrachten. Es finden sich verwandte Paare und starke Gegentätze, keine Gestalt aber könnte fehlen, ohne dass nicht eine fühlbare Lücke entstände. Es ist die wichtig für eine gesonderte Beurteilung der Sibyllen. Das künstlerische Ziel des Gesamtwerkes allein vor Augen, erscheint jetzt leicht verständlich, wie Michelangelo sich nicht um die Tradition kümmert, nicht im Alter und Charakter, noch in der Kleidung den Attributen der Sibyllen. Die Namen sind ihnen ganz willkürlich beigelegt. Wir wissen nichts über ihre Reihenfolge noch den inneren Zusammenhang mit den Propheten. Ihre Deutung ist allein zu suchen in einer genauen Analysierung der geistigen Zustände, in denen sie sich befinden. Zum Verstehen ihres Wesens und des Ziels, das der Künstler erstrebt, muss uns immer die ganze Versammlung der Propheten und Sibyllen als anschauliches, einheitliches Bild im Geiste vorschweben. Das Charakteristisch-Weibliche und Männliche erreicht erst in der grossen Spannung der Kontraste seinen vollen Klang.

* * *

Von den jugendlichen Sibyllen erscheint als die gewaltigste die erythräische. Gesteigert wird die Wirkung durch den Ernst und die Feierlichkeit, die sie beherrschen. Von einer plötzlichen, inneren Erregung getrieben, wendet sie

den Kopf zur Seite. Mit Spannung richtet sie den Blick in die Ferne. Noch spiegelt sich deutlich in ihrer Haltung, wie sie aus ruhigem Lesen aufgeschreckt. Bequem und ruhig die Beine übereinandergeschlagen, sitzt sie noch so lässig etwas vorgeneigt in der Stellung, die sie vorher eingenommen. Der Arm ist noch nach dem Buch ausgestreckt, das neben ihr steht. Ganz unbewusst fasst sie wie spielend nach den Seiten, doch nicht um sie umzuwenden[50]), durch die plötzliche innere Erregung ist sie abgelenkt in ihrer Aufmerksamkeit. Ganz neue Gedanken treten in ihr auf. Wie diese erst allmählich Besitz von ihr ergreifen, sieht man aus dem ganzen Gebahren der Sibylle. Nur der Kopf macht eine heftige Bewegung. Der eine Arm hängt noch schlaff herab, die Hand fängt sich ganz willenlos in einer Falte des Gewandes. Dies Innehalten in ihrem Thun, wie anderseits die bequeme Haltung des Körpers lassen uns gleichsam den Uebergang von dem einen zu dem anderen Zustand, den plötzlichen inneren, seelischen Vorgang mit ansehen. Die Miene des Gesichts ist aber ruhig, keine Empfindungsäusserung zeigt sich darin. Die Augen erscheinen nicht weit geöffnet. Aber fest, klar und bestimmt ist der Blick. Kein willenloses Träumen, sondern ahnungsvolles, gespanntes Sinnen bewegt sie.

Zuversichtlichkeit und Gewissheit spricht aus ihrer Miene, wie aus ihrem ruhigen, bestimmten Wesen. Sie ist ein Weib von reifem Verstand, die nicht in schwärmerischer Begeisterung sich hinreissen lässt. Nicht völlig geht sie in ihrer Empfindung auf, auch ihr Wille leitet sie noch.

Ungezwungen und natürlich in ihrer Haltung hat die Sibylle doch fast eine priesterliche Würde[51]). Zum ersten-

---

[50]) A. Springer, Raffael und Michelangelo. Leipzig. 2. Aufl. 1883. Bd. I, p. 178, meinte die Sibylle sei im Begriff einige Blätter umzuwenden, und ihre ganze Haltung sei frei von jeder Spur innerer Erregung.

[51]) Vgl. E. Ollivier, Michel-Ange. a. a. O., p. 90 f. „elle a une dignité presque sacerdotale."

mal begegnen wir in einer Frauengestalt einer solchen geistigen Grösse, einer solchen Gewalt und Macht der Erscheinung, wie nie zuvor. In der Madonna an der Treppe war es vielleicht schon zu ahnen. Eine andere Weibauffassung taucht hier in der Kunst auf. Charakteristisch ist sie für den Geschmack des Cinquecento. Und durch Michelangelo ward sie auf den Höhepunkt geführt. Eine strenge ernste Frauenschönheit zeichnet die Erythraea aus. Ihre vornehme Gestalt steht ohnegleichen in der Kunst. Trotz der mächtigen Steigerung der Formen über das Wirkliche bewahrt sie doch echt weiblichen Charakter. Trotz der vollen Formen bleibt sie jugendlich. Den Gesichtstypus hat der Künstler bereits in der Madonna der heiligen Familie in Florenz angewandt. Bis auf Einzelheiten, wie die kleinen Löckchen an der Schläfe, stimmen beide überein. Doch die Formen dort noch mager und herb haben sich hier zu einer reiferen Schönheit entwickelt. Die Schultern sind breiter, muskulöser, wie auch der übrige Körper. Besonders die schön modellierten, schwellenden Arme fallen auf und als Eigentümlichkeit die nackten Füsse. Das Haar dort einfach zusammengeschlungen, ist hier kunstvoll geordnet und mit einer phrygischen Mütze bedeckt. Sonst stimmt auch die Gewandung bei der Madonna und Sibylle überein. Auf prächtige Entfaltung ist so wenig wie dort irgend ein Wert gelegt. Ein weitgehender Unterschied besteht endlich in der Vertiefung nach der geistigen Seite. Die Sibylle ist mehr ausgeprägt und durchgeführt in ihrem Charakter. Sie besitzt mehr Selbstbewusstsein, mehr Temperament in ihrem Empfinden. Dies bezeichnet zugleich die Entwicklung, die in Michelangelos Frauendarstellung von den Madonnen zu den Sibyllen stattgefunden. Auch die körperliche Schönheit wirkt hier als künstlerisches Ausdrucksmittel, die dort fast ganz zurückgetreten.

In schroffem Gegensatz zu dem ruhigen, gesetzten Temperament der Erythraea erscheint die libysche Sibylle von grösster Leidenschaftlichkeit. In ihrem stürmischen Thun verrät sich ihre leicht erregbare Natur. Um ein hinter

ihr liegendes Buch aufzunehmen wendet sie den Oberkörper ganz herum. Sie erhebt sich dabei nicht. Aber jedes Glied ist angespannt, jeder Muskel bewegt. Um sich so weit wenden zu können, stemmt sie die Füsse an. Doch nur die Fusspitzen berühren den Boden. Die Arme erhoben und ausgebreitet streckt sie nach dem aufgeschlagenen Buche aus, das sie jedoch erst ganz leicht erfasst[52]). Aus allem spricht ein mächtiger Willensimpuls. Da hält sie wie gebannt inne. Plötzlich in ihr auftretende Gedanken erregen sie so stark, dass alles andere verblasst und zurücktritt. Ihr Wille beherrscht sie nicht mehr. Unwillkürlich in höchster, nervöser Erregung wendet sie den Kopf zur Seite. Gedankenvoll sinnend blickt sie mit niedergeschlagenen Augen herab, als höre sie auf eine innere Stimme, und wolle sich nicht zerstreuen.

Gegenüber der Energie und den kraftvollen Bewegungen des Körpers erscheint die geistige Macht, die die Sibylle erfüllt, um so grösser, wie sie in ihrer unbequemen Stellung verharrt, sich ganz vergisst. Ein Zug von Gewissheit und ahnungsvollem Wesen lebt in ihr auf. Sie zeigt sich nicht überrascht von den Gedanken, die in ihr Gestalt annehmen, lebendig werden. Doch ihre Offenbarungen erscheinen nicht so klar und hell, wie bei der erythräischen Sibylle. Jene erwacht, wie aus einem Traum, diese versinkt in den Strom ihrer Gedanken. Trotz der Lebhaftigkeit bleibt sie ernst, fast feierlich. Die Miene des Gesichts ist ruhig, nur das Spiel der Muskeln um den Mund deuten auf die innere Spannung.

Ein poetischer Hauch umspielt die Sibylle. Nicht nur ihr leicht erregbares Temperament, ihr ernstes stimmungsvolles Wesen, auch die Schönheit und Geschmeidigkeit ihres jugendlichen, schlanken Körpers wirkt so anziehend. In ihr

---

[52]) Man hielt es auch für wahrscheinlich, dass die Sibylle das Buch zurücklege. Die heftigen Bewegungen und die Spannung, die sich in dem ganzen Körper ausspricht, wäre dann ganz unnötig betont, ganz unmotiviert.

liegt ein Wohllaut der Haltung und Bewegung, wie er noch keiner Gestalt Michelangelos vorher eigen. Es sind geheimnisvolle Bewegungsempfindungen, die wir als musikalische bezeichnen können[53]).

Künstlerisches Wohlgefallen an der körperlichen Schönheit, eine gewisse Schöpferfreude erfüllte Michelangelo, als er diese Sibylle schuf.

Um die Bewegungen klar zum Ausdruck zu bringen, ist ein Teil des Körpers entblösst. Der Rücken, die Schultern und Arme erscheinen unverhüllt. Hier zeigt sich das feine Spiel der Muskeln. Die leicht bewegte Oberfläche erscheint wie vibrierend unter einer nervösen Erregung. Treffend nannte man das Werk ein Entzücken und freudiger Genuss für die Augen[54]).

Die Sibylle ist kräftig, muskulös und doch geschmeidig[55]). Ihre ganze Schönheit enthüllt sich in den herrlichen Armen und Schultern, in dem kraftvollen Uebergang zu dem Nacken. Fein und zart sind die Gelenke gebaut, sie wirken klar und deutlich in ihren Funktionen. Das milde Gesicht zeigt einen Typus, den wir vorher bei Michelangelo noch nicht sehen. Es ist zart und schmal, aber doch charaktervoll ausgeprägt, jedoch nicht so derb und kräftig, wie bei der Eva. Ausserordentlich schön wird das Haar durch einen Schleier zusammengehalten, der doppelt darumgeschlungen.

Der Reiz des Körpers wird gehoben durch die Kleidung, die der Künstler in ihrer Eigenart erfunden, um die Entblössung des Rückens und der Schultern zu motivieren. Das Gewand ist von ausserordentlicher Pracht in der Art des Stoffes, der mit einer breiten, hellen Bordüre geziert.

---

[53]) In der rhythmischen Bewegung der Arme, des ganzen Oberkörpers gegenüber der Drehung in den Hüften kann man fast an den Eindruck eines Tanzes denken, und dabei ist doch die äussere Ruhe einer sitzenden Gestalt gewahrt.

[54]) E. Ollivier, Michel-Ange. a. a. O., p. 97.

[55]) Man beachte, wie die Füsse sich biegen, und wie nur die Zehen auf den Boden aufgesetzt sind.

In grossartigem, reichem und breitem Faltenwurf wird das Gewand aufgenommen und auf dem Schoss zurückgeschlagen zur freieren Bewegung. Das Unterkleid reicht bis zur Mitte des Rückens, lässt den oberen Teil und die Schultern ganz entblösst. Die Sibylle ist noch unvollendet in ihrer Toilette. Das Kleid auf der Seite nicht zusammengeschnürt, wird nur durch den Gürtel gehalten. Das reichgefältelte Oberkleid mit Puffärmeln liegt neben ihr auf dem Thron, wie eilig hingeworfen. Mit Liebe geht Michelangelo hier auf prächtige Entfaltung der Gewandung im einzelnen ein. Als einzige Ausnahme fällt besonders auf, dass er in realistischer Weise das Zeitkostüm wählt. Die antike lose Tracht gilt sonst allein für seine Darstellungen.

Dem Künstler machte man seine grosse Fertigkeit in der Beherrschung der Bewegungen zum Vorwurf. Nur das komplizierte Motiv habe ihn beschäftigt. Doch der erste Eindruck wird durch die Wendung des Kopfes und das Innehalten in der Bewegung, also durch das sinnende Wesen der Sibylle beherrscht.

Die verschiedenartigen Bewegungen in ihrem rhythmischen Wohllaut ziehen kaum die Aufmerksamkeit des Beschauers allein auf sich. Im Grunde ist es der beherrschende Wille, der sich darin ausspricht, wie sie plötzlich in ihrem Thun innehält. Jede Bewegung ist psychologisch motiviert, aus dem Wesen und Temperament der Sibylle herausgefühlt, und deshalb auch so ausdrucksvoll. Das seelische Ergriffensein wirkt mit wahrer Überzeugung nach allen äusseren Lebenserscheinungen.

Die Sibyllen Raphaels in S. Maria della Pace in Rom erscheinen dagegen ohne innere bewegende, geistige Kraft, ohne Inhalt nur in einer Pose. Selbst Raphaels schönste und charakteristischste Gestalt dieser Art, die Sappho im Parnass hat nichts von der Inspiration und der spannenden seelischen Gewalt der Libica.

In verschiedenen Zeichnungen beschäftigte den Künstler das Bewegungsmotiv der Sibylle. Deutlich lässt sich daraus ersehen, wie er sich zu immer grösserer Ausdrucksfähigkeit

durchringt. In einer Zeichnung im Louvre hält eine Frau in halber Drehung des Körpers ein Kind schwebend in die Höhe[56]), wie die Sibylle das Buch. Zaghaft erscheinen die Bewegungen. Sie bleiben nur auf die Hüften und Schultern beschränkt. Bei der Sibylle ist das Motiv für alle Glieder durchgeführt, in der Gegensätzlichkeit der Bewegungen schärfer betont, ja bis zur äussersten Grenze des Möglichen gebracht, so wirkt es energischer und ausdrucksvoller. Physisch wird das gegebene Motiv erschöpft nicht aber psychologisch, daher birgt es eine solche Spannkraft in sich. Noch andere Zeichnungen sind vorhanden. Um sich die Stellung der Beine klar zu machen, hat sie der Künstler einmal bis zum Knie entblösst gezeichnet. Das Skizzenblatt eines muskulösen männlichen Aktes in der Pose der Sibylle erscheint nur von zweifelhafter Echtheit. Im Grunde ist erste Phase des Bewegungsmotivs auch schon in der Madonna der Heiligen Familie zu sehen, wie die entgegengesetzten Wendungen des Rumpfes, das Erheben der Arme und das Greifen nach oben. Alles dies liefert einen Beitrag, wie in der Phantasie des Künstlers sich die einzelne Form fortwährend weiterbildet.

Die höchste Begeisterung in der Offenbarung bis zur Ekstase blieb einem Weibe vorbehalten, und kann nur da überhaupt möglich sein. Diese Psychologie Michelangolos ist bezeichnend für seine Auffassung des Weibes. Den Höhepunkt unter allen nimmt die delphische Sibylle ein. Wie wenn sie eine Vision vor sich sähe, erhebt sie plötzlich den Kopf. Hingerissen von Begeisterung blickt sie mit weitgeöffneten Augen geradeaus in die Ferne. Der Mund ist leise geöffnet. In ihrem sprachlosen Staunen erhebt sie den Arm mit der Schriftrolle, in der sie noch eben gelesen, und die aufgerollt herabhängt. Unmittelbar kam diese innere Erleuchtung, die ihren ganzen Körper erbeben macht, über sie.

[56]) Braun 52.

Wie abwehrend streckt sie den Arm aus. Bequem sitzt sie noch vorgelehnt in der Stellung, die sie vorher eingenommen. Der eine Arm ruht in ihrem Schoss, die Hand greift wie unbewusst in eine Gewandfalte. Das Zusammenfahren, die plötzliche Erregung und innere Spannung verrät sich auch darin, wie die Füsse herangezogen und aufgestellt sind. Wie gebannt verharrt sie so unbeweglich. Sich selbst vergessend wird sie in ihrem masslosen Staunen bis zur Ekstase erhoben. Klar und hell taucht die Offenbarung in ihrem Geiste auf und erscheint ihr fast wie Wirklichkeit. Was sie im Inneren erlebt, das verlegt sie in die Aussenwelt, als wenn sie es vor sich sähe. Gleichsam ein Vorgang der Aussenwelt erweckt ihr Staunen. In ihrer Ueberraschung zeigt sich, wie lebhaft, unvermittelt und stark die innere Erregung sein muss. Es ist hier die höchste Stufe des prophetischen Schauens, wie der leidenschaftlichen Begeisterung. Die Sibylle besitzt eine Lebhaftigkeit des inneren Vorstellens und eine Erregbarkeit nach aussen hin, wie es nur in einem weiblichen Gemüt so hervortreten kann.

In der Delphica hat der Künstler etwas Unerreichbares geschaffen. In der Verkörperung des Geistigen geleistet, was fast unmöglich erscheint. Es ist das unmittelbare Aufleuchten des Geistes, ein Gedankenblitz. Der psychische Vorgang geht fast sinnlich wahrnehmbar an unseren Augen vorbei. Nur einen momentanen Zustand bedeutet dieser Höhepunkt der inneren Erregung, es ist zugleich der Uebergang des Staunens zum prophetischen Schauen. Der Blick zeigt die Gewalt der plötzlichen Erleuchtung, etwas Unsagbares, Unendliches liegt darin. Wie ein Lichtstrahl von innen entflammt sich das Auge. Der Uebergang zum Sinnlichen liegt in dem leichten Oeffnen des Mundes. Aus der tiefernsten Stimmung, die die Sibylle auch in der Ekstase bewahrt, hat man schliessen wollen, dass sie keine frohe Gemütsbewegung erfahre, keine frohe Botschaft zu verkünden habe. So hatte Savonarola in seinen Predigten die Propheten beschrieben, drohend und streng, nicht als

Verkünder des Heils, sondern des nahenden Strafgerichts[57]). Der Blick der Sibylle ist gefühllos und hart. Aus ihrer Aeusserung wollte man sogar sehen, dass sie von einem geheimnisvollen Schrecken erfasst sei, eine ungeheure Katastrophe vorausfühle. In dem allen aber sollte sich der Einfluss Savonarolas auf Michelangelo kund thun.

Der Künstler verfolgte keine besondere Absicht, dass er der Sibylle trotz der gesteigerten Lebensbethätigung eine so ernste Stimmung verlieh. Allen seinen Frauengestalten ist sie in gleicher Weise eigen, auch der Eva im Sündenfall trotz ihres sinnlichen Verlangens. Der Ernst, die Düsterkeit sind ein Grundzug von Michelangelos Wesen, und nicht durch äusseren Anlass hervorgerufen. Bei der Sibylle ist der Ernst im besonderen motiviert. Das Erhabene, Gewaltige spricht allein daraus so nachhaltig.

Auch an Schönheit übertrifft die Delphische Sibylle die anderen. Jugendlich frisch erscheint das kleine rundliche Gesicht mit den grossen Augen und den schwellenden Wangen. Der Kopf wird von einem Tuch turbanartig umschlungen[58]). Nur an der Seite quillt lockiges Haar hervor, das wie im Winde flattert, ein Zeichen des göttlichen Hauches, der über sie hingeht. Der Körper wird ganz von einem weiten, faltigen Gewand verhüllt. Nur die herrlichen vollen Arme kommen entblösst hervor. Die Sibylle besitzt nicht die gewaltigen Proportionen, wie die anderen. Überhaupt spricht sich das Spezifisch-Weibliche in ihrem Wesen mehr aus, wie in jenen.

Frühe Anklänge an die Delphica können wir schon in dem Tondo der Madonna mit dem Buch in Florenz sehen.

---

[57]) J. Klaczko, Jules II. Rome et la Renaissance. Essais et Esquisses. Paris 1898, p. 380 f. „que tout ici semble répéter le cri de Savonarole: Gladius Domini super terram cito et velociter! . . . .“

[58]) Mit dieser Art der Kopfbedeckung will der Künstler die Sibylle keineswegs als Orientalin charaktrisieren. Auch bei anderen Frauen ist der Kopf in gleicher Weise mit einem Tuch verhüllt, z. B. bei dem Tondo der Madonna mit Vogel in London, bei den Frauen in der Sintflut, der mediceischen Madonna u. a. m.

Der gleiche Gesichtstypus, die gleiche Art der Kopfwendung und des Blicks. Durch die grosse Aehnlichkeit gerade geht um so mehr hervor, welche ungeheure geistige Entwicklung inzwischen in dem Künstler vorgegangen. Das Eindrucksvolle, Suggestive in dem ganz nach vorn gewendeten Kopf, dem Blick, der unmittelbar dem Beschauer entgegensieht, wird erst in der Sibylle voll zum Ausdruck gebracht. In der Madonna zeigt sich dies nur als ein noch unbestimmtes Streben.

Gleich gewaltig und bannend erscheinen die Persische und Cumäische Sibylle. Ihnen ist in ihrem hohen Alter keine Sehergabe mehr verliehen, aber sie besitzen eine dämonische Geisteskraft, die den jugendlichen Sibyllen fehlt.

Niedergebeugt sitzt die persische Sibylle völlig in das Lesen eines Buches vertieft. Mit beiden Händen hält sie es nahe vor die Augen. Aufmerksam und gespannt ist sie in ihrem Lesen, stumpf und gefühllos aber für alles, was um sie vorgeht. In ihrem Gemüt bleibt sie ruhig ohne Staunen und ohne Willensaffekt. Mit eisiger Kälte weht uns diese Empfindungslosigkeit an. Die Unermüdlichkeit des Nachforschens, das höchste Mass des geistigen Vertieftseins zeigt sich in ihr, aber körperlich ist die Sibylle welk, gebrochen und hinfällig in ihrer Kraft. Ganz zusammengesunken verharrt sie, den Rücken tief gebeugt.

Ihre Gestalt erscheint nicht schwach, treten auch in schärfster Weise die Züge des Alters hervor. Unter dem weiten, faltigen Gewand wird nur die Kontur eines gewaltigen, muskulösen Armes erkennbar. Das schmale, abgemagerte Gesicht erscheint in verlorenem Profil, denn den Kopf wendet sie ganz zur Seite. Etwas Starres, Unbeugsames liegt in der ganzen Gestalt. Charaktervoll, energisch, auch grossartig und gewaltig ist diese Greisin. Ein treffender Typus überhaupt des weiblichen Alters. Noch über sie hinaus ist eine Steigerung möglich. Leidenschaftlicher, überwältigender wirkt die cumäische Sibylle. Etwas Unheimliches geht von ihr aus, das Schauder erregt. Be-

ruht dies in der furchtbaren Hässlichkeit der äusseren Erscheinung, oder in ihrem unerbittlichen, gewaltigen Wesen? Eine übermenschliche physische und geistige Kraft ist ihr eigen. Etwas Finsteres, Düsteres wirkt da, wie eine beherrschende Macht, der man sich nicht entziehen kann. Zu einem dämonischen, schreckenerregenden Weibe ist hier die Sibylle geworden, im vollen Gegensatz zu dem zartfühlenden, ahnungsvollen Wesen der jugendlichen Sibyllen. Unbeweglich bleibt sie in ihrem Lesen vertieft. Mit vorgeneigten Körper wendet sie sich zur Seite. Einen Riesenfolianten mit beiden Händen haltend stützt sie neben sich auf. Doch versinkt sie nicht so stumpf in ihren Gedanken, wie die Persische Sibylle. Eine kühle, überlegene Urteilskraft äussert sich in ihrem Wesen, wie eine ungeheure, innere Macht des Willens. Sie erscheint unerbittlich, wie das Schicksal. Die Weisheit des Alters verbindet sie mit einer furchtbaren Strenge und Energie. Wir fühlen die innere Spannung, die sie beherrscht. In der Sicherheit und Bestimmtheit ihres Gebahrens empfangen wir die Gewissheit ihres Forschens und ihrer Offenbarungen. Stumpf und gefühllos für ihre Umgebung zeigt sie sich nur aufmerksam für das, was sie liest. Doch ergreift sie kein Erstaunen, keine Erregung. Nicht an eine Prophetin, an eine unheilvolle Zauberin von dämonischem Geiste denken wir. Etwas Übermenschliches liegt in diesem Weibe. Sie ist gleichsam die Personification einer finsteren Macht. Ihre Gestalt überragt weit das menschliche Mass. Gigantisch sind die Arme und Schultern. Aber der Körper ist welk und im Zerfall. Tiefe Falten durchfurchen das Gesicht, die Arme und den Hals[59]). Die Haut ist dunkel und schlaff. Nicht abstossend erscheint ihre Hässlichkeit durch die überwältigende Grossartigkeit der Auffassung, durch

---

[59]) Die vollen Brüste hängen schwer herab und zeichnen sich deutlich unter dem dünnen Gewand ab. Der Körper des Weibes wird betont trotz des Alters und der Hässlichkeit. So sind auch die Arme ganz entblösst, und der Ausschnitt des Gewandes vorn am Hals weit. Auf alledem beruht der eigenartige Eindruck dieser Gestalt.

die Grösse des Charakters und Willens. Doch das Alter brach nicht ihre ungeheure Widerstandskraft. Michelangelo hat hier als erster den Typus eines dämonischen Weibes geschaffen, mehr nach der Seite des Unheimlich-Gewaltigen und dadurch Erschreckenden, des „terrible“, nicht nach der Seite des Gemüts, des Specifisch-Weiblichen, der Leidenschaft oder der weiblichen Schönheit, wie Leonardo in einigen Frauenporträts.

* * *

Wirklichkeit und Dichtung verweben sich bei dem Künstler. Neben Gestalten der Wirklichkeit erscheinen solche der Phantasie. Bei den Propheten und Sibyllen befinden sich Knaben und Mädchen als Engel. Als Begleiter sind sie ihnen beigesellt, oder werden zum Zeichen einer höheren Botschaft zu ihnen gesandt. Michelangelo zeigt sich hier als ein Romantiker. Es ist eine der interessantesten Fragen zu verfolgen, wie er im Gegensatz zu der Kunst des Quattrocento noch Engel in seinen Darstellungen verwendet.

Bei ihm spielen sie eine andere Rolle, wie bei den früheren Künstlern. Sie dienen nicht zum Ausdruck einer erhabenen Symbolik, noch sollen sie das zarte Seelische, das Aetherische, das Göttliche darstellen. Noch weniger bedeuten sie nur dekoratives Füllwerk. Mehr vom Leben ist ihnen eigen. Michelangelos Engel haben keine Flügel, keinen Heiligenschein. Sie fliegen nicht durch die Luft, wie überirdische Wesen. Nur zuweilen schweben sie aus dem Raum hervor, wie von einer unsichtbaren Macht getragen. Doch sonst treten auf wie andere Menschen.

Michelangelos künstlerische Intentionen sind auf etwas anderes gerichtet. In harmonischer Weise klingt die hohe geistige Spannung der Propheten und Sibyllen in diesen kindlichen, unbefangenen Gemütern aus. Unnahbar, schroff und einsam erchienen sie in ihrer Grösse ohne diese Begleiter. Bewusst arbeitet der Künstler mit dem Kontrast. Den Sibyllen hat er Knaben zugesellt, einigen Propheten aber

Mädchen. Und gerade nur den Propheten, deren männliches Wesen so schroff hervortritt, wie bei Jonas, Jeremias und Ezechiel. Bei allen anderen befinden sich nur Knaben. Es bildet dies einen weiteren Beitrag, wie der Künstler mit dem Specifisch-Männlichen und Weiblichen in Charakter und Temperament rechnet. So hebt er ihre Eigentümlichkeit durch das verschiedenartige entgegengesetzte Wesen noch stärker hervor. Nur die Mädchen unter den Engeln kommen für uns in Betracht. Von Bedeutung erscheint auch, dass die Knaben in zartem Alter, die Mädchen aber erwachsen. Es sind die einzigen Mädchengestalten, die Michelangelo geschaffen, und im Hinblick auf die Auffassung des Weibes von besonderer Bedeutung. Auf den Zusammenhang und die Beziehungen, die zwischen Michelangelos Mädchen und Frauen bestehen, ist schon hier hinzuweisen. Sie unterscheiden sich in ihrem seelischen Wesen wenig von einander. Sonst wählt der Künstler auch ausschliesslich zur Darstellung nur das vollentwickelte Weib. Ueber den Mädchengestalten liegt ein eigenartiger, poetischer, stimmungsvoller Hauch. In ihnen spiegelt sich in echt weiblicher Weise die Erhebung, die Begeisterung, der Zorn, wie Trauer und Niedergeschlagenheit der Propheten. Sie nehmen Anteil an ihrem Thun. Man hat sie gleichsam als Personificationen der geistigen Mächte, die die Propheten bewegen betrachtet. Ihnen kommt somit eine grössere Bedeutung zu, wie den Knaben, die sich ohne inneren Zusammenhang bei den Propheten und Sibyllen befinden. Sie besitzen ein tiefes Selbstbewusstsein. Auf dem Altersunterschied der Knaben und Mädchen beruht die verschiedene Bedeutung, die ihnen zuerteilt.

Neben Jonas, der in wildem Trotz und Hohn das Antlitz zu Gott erhebt[60]), erscheint gleichsam aus dem Raum hervorschwebend, ein Mädchen von ausserordentlicher Schönheit. Nur der Kopf und die Schultern sind sichtbar. In milder

---

[60]) C. Justi, Michelangelo. Leipzig 1900, p. 95, hat als erster eine richtige Erklärung des Propheten gegeben. Er schliesst sich dabei unmittelbar an den Bibeltext an.

Ergebenheit und Güte, förmlich beschwichtigend neigt sie sich vor. Ihre Augen sind niedergeschlagen. Es ist ein Bild von Ergebung, wie es die frühere Kunst so häufig zeigt, bei Michelangelo aber nur ganz vereinzelt vorkommt. Das schmale zarte Gesicht, und das krause, wellige Haar, das es umrahmt, wie die weiche Bewegung des Kopfes machen sie zu einer lieblichen Erscheinung.

Traurig und niedergeschlagen steht hinter Jeremias ein Mädchen, die in stummem Schmerz den Kopf zur Seite neigt. Ergreifend klingt die Trauer und dumpfe Niedergeschlagenheit des Propheten, die wie eine Last auf ihn drückt, in ihrem jugendlichen, weichen Gemüt nach. Die Augen niedergeschlagen, bleibt sie wie Jeremias ganz in sich versunken. Sie will nichts mehr sehen, was um sie vorgeht. Gerade in ihrem ruhigen Zustand äussert sich in ergreifender Weise ihr Jammer. Ihr Gesicht zeigt Spuren des Grams, und erscheint wie gealtert. Die Augen liegen tief. Derb und kräftig treten die Backenknochen und die breite, runde Stirn hervor. Das Haar fällt wirr herab, und ist glatt und strähnig. Ein weites, faltiges Gewand verhüllt die ganze Gestalt. Der eine Arm ist leidenschaftlich vor der Brust erhoben.

Bei Ezechiel, dem Feuergeist unter den Propheten, der in heftigster innerer Aufwallung gleichsam aufspringen will, erscheint ein herrlich schönes, ganz unverhülltes Mädchen, das in leidenschaftlicher Erregung mit beiden Händen emporderutet, von wo die Offenbarung gekommen. Stürmisch eilt das Mädchen auf den Propheten zu, es errät gleichsam seine Gedanken. Während es erstaunt und begeistert den Kopf nach ihm wendet, auf ihn sieht, erhebt es die Arme und deutet mit beiden Händen den Zeigefinger ausgestreckt in fast kindlicher Weise in die Höhe. Diese Art der Geste, die schroff und herb, erinnert an die Kunst des Quattrocento. Damals strebte man nach leicht verständlicher Deutlichkeit, ohne auf andere künstlerische Anforderungen zu achten. Der deutende Engel bei der Madonna in der Felsgrotte von Lionardo im Louvre mag als charakteristischstes Beispiel dafür gelten.

Nicht durch einen äusseren Eindruck entsteht die begeisterte Erregung des Mädchens. Die Augen erscheinen nicht weit geöffnet. Etwas Leidenschaftliches, fast Schwärmerisches liegt in den Bewegungen und dem Blick. Liebreiz und ein poetischer Hauch umspielt ihr ganzes Wesen. Es ist die herrlichste Mädchengestalt, die Michelangelo in seiner Kunst geschaffen, auch die einzige ganz unverhüllte. An männlichen Darstellungen desselben Alters findet sich eine grössere Anzahl. An Schönheit und jugendlicher Frische steht das Mädchen nicht hinter den Jünglingsgestalten im Hintergrund der Heiligen Familie in Florenz noch hinter den Sklaven der Sixtinischen Decke zurück. Es erscheint bis zum Knie sichtbar. Von der einen Schulter fällt nach rückwärts ein Tuch herab, das sich im Winde bewegt. Weiche schwellende nicht üppige Formen zeichnen den Körper aus. Er ist kräftig, muskulös und doch geschmeidig gebaut. Auch das Gesicht zeigt energische Formen der Stirn und des Kinns. Reiches kurzes Lockenhaar fällt zu beiden Seiten herab und wird wie vom Winde leise bewegt und aufgewühlt. Eine gewisse Lieblichkeit lässt sich trotz der Herbe der Gestalt nicht absprechen. Selten stattete der Künstler eine weibliche Gestalt mit solchen Zauber des Geschlechts aus. Gegenüber den zarten Mädchengestalten des Quattrocento besteht jedoch ein sehr grosser Unterschied. Bei Botticelli waren sie zart und schmächtig mit schmalen, herben Formen. An Schönheitsempfindung bleiben Michelangelos Gestalten nicht hinter jenen zurück, ist auch sein Ideal ein ganz anderes. Kräftiger, voller, gesünder sind seine Mädchen. Ihre Körperformen weichen in ihrer Fülle nicht weit ab von denen des vollentwickelten Weibes, nur die Proportionen sind kleiner. Aber doch ist ein Hauch von mädchenhafter Art hier in der Rundung der Schulter, des Rumpfes, wie in den Bewegungen.

Lionardo leitet die Entwicklung vom Quattrocento zu Michelangelo über. Er hat als erster die volleren Formen, er betont in seinen Mädchengestalten das Specifisch-Weib-

liche[60a]). Wie er sich von der herben, strengen, realistischen Richtung entfernt, so auch in geistiger Beziehung, von der mystischen Auffassung.

Michelangelos Engel haben nicht das zaghafte, sentimentale Wesen, das Aetherische, Spirituelle, wie die Botticellis. Sie sind träumerisch, gedankenvoll, aber es ist nicht der tiefe, dunkle Spiegel der Seele, den wir bei Lionardo in dem leisen, rätselvollen Lächeln finden. Eine ganz andere Lebenskraft, ein anderer Lebensgeist erfüllt sie. Sie sind willensstark und leidenschaftlish. Kein jugendlicher, unbefangener Sinn äussert sich in ihnen. Michelangelo bleibt auch in den Mädchen verschlossen, ernst, streng und leidenschaftlich, es herscht hier derselbe Geist, wie in den Frauen, und dies ist besonders charakteristisch für ihn. Die Mädchen besitzen tiefes volles Bewusstsein in ihrem Empfinden und ihrer Leidenschaftlichkeit. Aus ihren Augen erfahren wir ihren Schmerz, ihr Staunen, ihre Begeisterung und ihre Schwärmerei. Ihre ganze Seele liegt in ihrem Blick.

Einen ganz ähnlichem Charakter besitzt der Mädchenengel bei der Erschaffung Adams, unter dem Gefolge Jehovahs. In diesem Zusammenhang soll er deshalb erwähnt werden. Alle anderen Begleiter sind kleine Putten. Dem Mädchen kommt eine bedeutungsvollere Rolle zu. Unter dem Arm Gott-Vater gleitet es hervor, und wendet den Kopf wie erstaunt nach Adam. Tiefsinnige Deutungen wurden hier versucht, was diese Gestalt bedeuten solle. In dem Mädchen seien die Gedanken Gottes verkörpert. Es sei gleichsam eine Hindeutung auf Eva[61]). Man könne an eine anmutige Personification englischer Wissbegierde denken[62]). Einem Mädchen sei diese Rolle zugefallen, weil diese nicht nur neugieriger, sondern auch intelligenter als

---

[60a]) Engel bei der Madonna in der Felsgrotte im Louvre; die fliegenden Engel in der Zeichnung der Magdalena.

[61]) J. P. Richter, die Schöpfung des Menschen von Michelangelo in der sixtinischen Kapelle. Ztschrft. f. bild. Kunst. X. Bd. 1875, p. 171.

[62]) C. Justi, Michelangelo, p. 43.

Knaben zu sein pflegten[63]). In treffender, sehr scharfsinniger Weise wollte man darin andererseits die „Sapientia“ der Sprüche Salomonis[63a]) sehen[63b]). Mir scheint einfacher, nur künstlerische Intentionen haben Michelangelo hier zur Darstellung des Mädchens geführt. Eigentümlicher Weise hat der Künstler in einer Skizze zur Schöpfung Adams in Harlem[63c]), diese Gestalt als männlichen Genius gedacht, wie die anderen der Engelschar. Doch auch hier schon in weiter vorgeschrittenem Alter, wie diese. Bei der Ausführung hat er sie mit feinem künstlerischen Gefühl durch eine weibliche Gestalt ersetzt, aber die Pose und Handlung völlig beibehalten. Sie spielt dieselbe Rolle in künstlerischer Beziehung, wie die Mädchen bei den Propheten. Durch die Engel, die Gott-Vater unter dem wehenden Mantel begleiten, war vor allem der Eindruck eines ruhigen Betrachtens und Mitempfindens, einer sich gleichbleibenden, stimmungsvollen, geistigen Kraft zu erwecken. Nur in einem weiblichen Wesen spricht sich dies aus. Nur da ist ein passives Verhalten und doch ein ausserordentlich empfindungsfähiger Geist möglich. Bei Knaben denken wir eher an eigenwilliges, als an hingebendes, stimmungsvolles Wesen. Wie bei männlichen Gestalten überhaupt der Eindruck der Handlung und That erweckt wird. Auf ähnlichen Erwägungen dürfte beruhen, dass in der Kunst aller Zeiten die Allegorien von Künsten und Wissenschaften immer nur durch weibliche Gestalten dargestellt wurden.

* * *

Gehören die Mädchenengel nicht unmittelbar zu den Sibyllen, so sind sie doch mit ihnen zugleich in der Phanta-

---

[63]) C. Justi, Michelangelo, p. 43; 115.

[63a]) cap. VII.

[63b]) J. Klaczko. Jules II. Rome et la Renaissance. Essais et Esquisses. p. 773.

[63c]) Die Zeichnungen Michelangelo's im Museum Teyler zu Harlem. herausgeg. v. F. v. Marcuard. München. Bruckmann. 1901. fol. No. VI.

sie des Künstlers erdacht, so wie die Sibyllen mit den Propheten und diese wieder mit den begleitenden Engeln zusammengehören. Deshalb werden sie hier besprochen. Sie haben auch den gleichen Charakter, das gleiche Temparament, wie diese.

Von den vorhergenden weiblichen Gestalten, den Madonnen, unterscheiden sich die Sibyllen wesentlich. Sie erscheinen verständlicher und ansprechender, wie jene. In ihrem specifisch-weiblichen Wesen sind sie mehr zum Ausdruck gebracht, wie sie erbeben und hingerissen werden von echt weiblicher Begeisterung. Sie sind temparamentvoller, in ihrem Charakter mehr ausgeprägt, während bei den Madonnen eine gewisse Eintönigkeit herrschte, schon durch ihren vollständig passiven Zustand bedingt. Das Persönlich-Eindrucksvolle bringt sie uns so nahe[64]) trotz der eigenartigen, geistigen Zustände.

Gegenüber den Propheten zeigt sich deutlicher mit welch feiner Differenzierung der Künstler das weibliche Wesen auszudrücken vermag, welche Unterschiede er zwischen männlichem und weiblichem Empfinden macht, wie er sie beide versteht. Das Visionäre, das prophetische Schauen, das Ahnungsvolle findet sich ausschliesslich nur bei den Sibyllen. Es ist dies noch nirgends in gebührendem Masse hervorgehoben, doch besonders bezeichnend für die Stellung der Sibyllen in der ganzen Komposition. Nur in ihnen herrscht seelenvolle Begeisterung und Enthusiasmus bis zur Ekstase.

Die Propheten sind weniger nach der Seite des Gemüts, als in ihrer Willenskraft erregt. Auch in der Offenbarung bleibt Jesaias männlich gefasst, behält er ganz die Herrschaft über sich selbst. Es ist bei ihm wie ein kühles Hinhorchen auf eine Stimme. Nur ein Weib wird zur Ekstase erhoben. Mit feinem psychologischen Gefühl hat der

---

[64]) vgl. J. Klaczko, Jules II. Rome et la Renaissance. Essais et Esquisses. p. 376. „La part intime personelle et impressive est certainement très grande dans cette peinture à nulle autre pareille."

Künstler beobachtet, dass das Weib leichter, unwillkürlicher durch ihre ganze Haltung und Bewegung, wie durch den Ausdruck des Gesichts, auf jeden Reiz antwortet. Diese grössere Affektabilität besteht hier in unserem Falle für ganz feine geistige, innere Erregungen. Bei Ezechiel ist es nur wie ein Aufspringen zur That. Daniel bleibt eifrig mit Schreiben beschäftigt. In Jeremias wird überhaupt eine ganz andere Stimmung, als die prophetische zum Ausdruck gebracht. Auch in den Sibyllen des hohen Alters der Cumaea und Persica erscheint der Künstler ausdrucksvoller, genialer, grossartiger wie in den Propheten des Alters, die in Lesen vertieft, wie bei Joel und Zacharias.

Keine von den Sibyllen lässt sich in ihrer Wesensäusserung als die charakteristischste bezeichnen. Nur alle zusammen zeigen die Eigentümlichkeit, und das, was der Künstler sagen wollte. Es herrscht in ihnen eine erhabene Begeisterung, eine tief-ernste, feierliche Stimmung, eine jähe Leidenschaft und doch ein zartes Empfinden, ein gewaltiger Hauch der inneren Erregung. Das Charakteristische besteht in der völligen Hingabe an eine plötzliche Eingebung, an eine Empfindung, die alle Fasern ihres Wesens berührt.

Wie ewige Gottheiten thronen sie da, erhaben über alles Zeitliche. Gewaltige, übermenschliche Wesen scheinen sie, und doch lebt nur Rein-Menschliches in ihnen. Gerade nach der Seite des Gemüts sind die feinsten psychischen Vorgänge der weiblichen Seele berührt, und zugleich wird auch das tiefste Wesen des Künstlers, seiner ahnungsvollen Seele offenbart, das Hehre Gewaltige, wie das Daemonische seines Geistes.

Zu der mächtig anschwellenden Begeisterung der Sibyllen, zu der Ekstase bildet das dumpfe, düstere Sinnen und Brüten der „Vorfahren Christi“ an der Sixtinischen Decke einen furchtbaren Kontrast. Hier klares Schauen über alles Irdische hinaus, dort Grübeln unter der Schwelle des Bewusstseins, ein quälender, drückender Gemütszustand. Stärker lässt sich gerade demgegenüber das helle Bewusstsein und ahnungsvolle Wesen der Sibyllen empfinden.

Michelangelo hat in den Sibyllen sein erstes, hohes Frauenideal verwirklicht, das ihm schon in den Madonnen vorgeschwebt. Die hohe geistige Schönheit hat sich mit der formalen geeint. Es ist hier die erste grosse Etappe in seiner Entwicklung der Frauendarstellungen. Die Sibyllen sind grandiose Frauen, wie sie ohnegleichen in der ganzen Kunst dastehen. Sie können überhaupt als die grossartigsten Einzelgestalten gelten, die je geschaffen. Der Künstler musste eine hohe Auffassung von dem Weibe haben, das Weib musste mächtig in seiner Phantasie leben, dass es ihm fähig machte, solche Bilder zu schaffen. In den Madonnen konnte man dies hohe Ideal noch kaum ahnen.

Neben Raphaels Sappho erscheint die Grösse von Michelangelos Sibyllen um so mächtiger. Ein anderes Schönheitsempfinden herrscht dort, ein anderes Hervorheben des Specifisch-Weiblichen, aber nicht der Geist, die Leidenschaft, das Unnahbar-Gewaltige.

Auch die weibliche Schönheit wird hier künstlerisches Ausdrucksmittel, spielt bei dem Eindruck der Sibyllen eine grosse Rolle, während sie bei den Madonnen ganz zurücktrat. So ist das Bestreben hier auch den Körper weniger zu verhüllen, Arme, Schulter, Hals und Kopf ganz entblösst zu zeigen. Die Steigerung ins Gewaltige steht nicht im Widerspruch mit dem weiblichen Charakter.

* * *

Die treffendste Deutung der Sibyllen ist wohl in Michelangelos Persönlichkeit selbst zu finden. Auch in seinem Wesen zeigen sich prophetische Züge[65]). Diesen seltenen

---

[65]) C. Justi, Michelangelo, p. 68 hat als erster mit Nachdruck darauf hingewiesen. — Ich möchte hervorheben, dass ich auf einem anderen Wege wie Justi auf den gleichen Gedanken kam. Unter Michelangelos Dichtungen befindet sich ein Gedicht, in dem sich ein prophetische Zug, eine ahnungsvolle Stimmung in poetischer Form kundgiebt. Nur vereinzelt tritt dies hier auf. Eine Bekräftigung und weitere Begründung fand ich dann bei dem eingehenden Studium von Michelangelos Wesen und Charakter auch in seinen Handlungen des gewöhnlichen Lebens.

inneren Offenbarungen, wie sie nur wenigen Menschen zu teil werden, hat er in künstlerischer Form Ausdruck verliehen. In seinem Leben spielt der Glaube an Ahnungen und Träume eine Rolle, dies wussten selbst seine Freunde. Zuweilen wird er so sehr dadurch beherrscht, dass er sich sogar in seinen Entschlüssen beeinflussen lässt. Widerstandslos giebt er sich völlig einer plötzlichen Eingebung auch wieder seinen Willen hin. Kein Entschluss der Vernunft vermag ihn dann noch zu leiten. Dies völlige Aufgehen in einen Gedanken, dies Concentrieren, die völlige Hingabe an eine Stimmung sind charakteristisch für ihn. So floh Michelangelo am Vorabend der Grundsteinlegung des S. Peter am 18. April 1506 ganz ohne Grund aus Rom[65a]). Später bei der Belagerung von Florenz im Jahre 1529 trieben ihn seine schlimmen Ahnungen, im entscheidenden Moment alles im Stich zu lassen, obgleich er eine einflussreiche Stellung bei der Verteidigung inne hatte[66]). Er glaubte der Rum der Stadt sei sicher. Bezeichnender ist noch ein anderes Erlebnis. Der Erzählung eines gewissen Cadiere, der eine Vision gehabt haben will, und die Vertreibung der Mediceer aus Florenz voraussagte, schenkte Michelangelo Glauben, wie uns Condivi berichtet[67]). Als sich die Vision wiederholt, dies Michelangelo mitgeteilt und ihm so eindrucksvoll und wirksam davon geredet wird, nahm er die Sache für sicher und gewiss an. Er glaubte, dass jenes, was Cadiere vorausgesagt, eintreten werde, und er in der Stadt nicht mehr sicher sei. Zwei Tage später flieht er aus Florenz nach Bologna und Venedig[68]). Condivi betont, dies von Michelangelo selbst gehört, und darnach so erzählt zu haben[69]). Charakteristisch ist es aber besonders, welche Bedeutung Michelangelo dieser Begebenheit

---

[65]a) C. Justi. Michelangelo. Giebt die Erklärung: Michelangelo sei geflohen, weil er den Triumph Bramantes, der damals Baumeister der Peterskirche, nicht ertragen zu können glaubte.

[66]) A. Condivi, La vita di Michelangelo Buonarroti. cap. 38, 1.

[67]) A. Condivi, La vita di Michelangelo. cap. 11, 2—4.

[68]) A. Condivi, La vita di Michelangelo. cap. 11, 14.

[69]) A. Condivi, La vita di Michelangelo. cap. 12, 7.

beilegte, dass er sie vor so vielen andern Dingen aus seiner Jugend in dieser Weise ausführlich Condivi erzählte.

In Michelangelos Schaffen wechseln öde Strecken mit Episoden intensiver Heimsuchungen des Geistes ab. Sein Hang zur Einsamkeit, sein finsteres, von der Nachtseite der Dinge angezogenes Wesen sind dem prophetischen Temperament verwandt[70]).

Auch in seinen Dichtungen giebt sich einmal eine ahnungsvolle Stimmung in poetischer Form kund[71]). In unbewusster Ahnung eines Höheren fragt sich da der Dichter:

„Fühlt meine Seele das ersehnte Licht
„Von Gott, der sie erschuf? —
„Ist es ein Klang, ist es ein Traumgesicht,
„Das Aug' und Herz mir füllt mit einem Mal
„Mit einer unbegreiflich glüh'nden Qual,
„Die mich zu Thränen bringt? Ich weiss es nicht.
„Was ich ersehne, fühle. Was mich lenkt,
„Ist nicht in mir."

„Non so, se s'è la desiata luce
„Del suo primo factor, che l'alma sente
. . . . . .
. . . . . .
„O se fama o se sognio alcun prodduce
„Agli ochi manifesto, al cor presente,
„Di se lasciando un non so che cocente,
„Ch'è forse or quel ch'a pianger mi conduce.
„Quel ch' i' sento e ch' i' cerco, e chi mi guidi,
„Meco non è[72])."

---

[70]) vgl. C. Justi, Michelangelo, p. 68.

[71]) Es ist dabei gleichgültig, dass das Gedicht erst aus späterer Zeit stammt, als die Sibyllen geschaffen sind.

[72]) LXXV. v. 1—2; v. 5—10. Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti. (edit Frey).

Litteratur.

de Bouchaud, P.: Michel-Ange à Rome. Paris. 1900.

Brücke, E.: Nacht und Morgen des Michelangelo. (Deutsche Rundschau. 1890. Bd. 62.).

Burckhardt, J.: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. 4. Aufl. v. W. Bode. Leipzig 1879.

Burckhardt, J.: Die Cultur der Renaissance in Italien. 4. Auflage. von L. Geiger. Leipzig. 1885. 2 Bde.

Chapon, L. L.: Le jugement dernier de Michel-Ange. Paris. 1892.

Clement, Ch.: Michel-Ange, Léonard de Vinci et Raphael. Paris 1861.

Condivi, A.: La vita di Michelangelo Buonarroti. (edit. v. C. Frey) Berlin. 1887.

Delacroix, E.: Sur le jugement dernier. (Revue des deux-mondes. 1837. tom XI, p. 337—344.)

Dombre, M.: Etude sur la pensée religiense de Michel-Ange Paris. 1883.

Ferrero, E. e Müller, G.: Carteggio di Vittoria Colonna, raccolto e publ. da E. Ferrero e G. Müller. Torino. 1889.

Frey, C.: Studien zu Michelangelo I. u. II. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml. 1895; 1896.)

Frey, C.: Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti, herausgeg. v. C. Frey. Berlin. 1897.

Goldschmidt, A.: Die Kunstsprache Michelangelos. (Das Museum. IV. Jahrg. 1899, p. 33.)

Grimm, H.: Leben Michelangelo's. 5. Aufl. Hannover 1879. 2 Bde.

Grimm, H.: Die Sarkophage der Sakristei von San Lorenzo. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml. 1880, p. 17).

Grimm, H., Fiorenza. Anmerkungen zu einigen Gedichten Dante's und Michelangelo's. (in: Fünfzehn Essays. 3. Folge. 1882. p. 1.)

Henke, W.: Die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike. Vortrag. Rostock. 1871.

Henke, W.: Michelangelo. (Deutsche Rundschau. 1875. Bd. 5, p. 216).

Henke, W.: Empirische Betrachtungen über die Malereien v. Michelangelo am Rand der Decke in der sixtinischen Kapelle. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml. 1886, p. 3; 82; 140).

Henke, W.: Aurora und Nacht des Michelagelo. (Deutsche Rundschau. 1890. Bd. 64).

da Hollanda, F.: Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538. Uebers. aus d. span. von J. v. Vasoncellos. Wien 1899. (Quellenschriften f. Kunstgeschichte und Kunsttechnick d. Mittelalters u. d. Neuzeit N. F. Bd. 9).

Justi, C.: Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen. Leipzig. 1900.

Kekulé, R.: Ueber die Darstellung der Erschaffung der Eva. (Jahrb. d. K. d. archäol. Instituts. 1890. Bd. 5).

Klaczko, J.: Rome et la Renaissance. Essais et Esquisses. Jules II. Paris. 1898.

Lang, W.: Die Gedichte Michelangelo's. (Preuss. Jahrb. Bd. LXX. 1892. Okt.)

Lang: Michelangelo Buonarroti als Dichter. Stuttgart. 1861.

Levi, D.: La mente di Michelangelo. Milano. 1883.

L'Oeuvre et la Vie de Michel-Ange. (Gazette des beaux-arts. 1876. tom. XIII.)

de Maulde la Clavière, R.: Les femmes de la Renaissance. Paris. 1898.

Michaelis, A.: Ueber die antiken Vorbilder der Leda Michelangelos. (i. Strassburger Festgruss an A. Springer.) Berlin u. Stuttgart. 1885.

Milanesi, G.: Le lettre di Michelangelo Buonarroti per cura publ. di G. Milanesi. Firenze. 1875.

Montégut, E.: Impressions de voyage et d'art. (Revue d. deux-mondes. 15 fév. 1870).

Muther, R.: Geschichte der Malerei. Bd. III. Leipzig. 1899.

Müntz, E.: Histoire de l'art pendant la renaissance. tom. III. Italie. La fin de la renaissance. Paris. 1897.

Müntz, E.: Michel-Ange; à propos d'un livre récent. (Revue des deux-mondes. 1892 15. déc.).

Ollivier, E.: Michel-Ange. Paris. 1892.

Ollendorf, O.: Michelangelo's Gefangene im Louvre. (Ztschrft. für bild. Kunst. N. F. 9. Jahrg. p. 273.)

Passerini, L.: La bibliografia di Michelangelo Buonarroti e gli incisori delle sue opere. Firenze. 1875.

Penchinat, M. L.: Michel-Ange et le plafond de la chapelle sixtine. Mémoires de l'académie du Gard. 1869—1870. Nimes. 1871, p. 329—351.

Quatremère de Quincy.: Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange Buonarroti. Paris. 1835.

v. Reumont, A.: Vittoria Colonna. Freiburg. 1881.

Robinson, J. D.: A. critical account of the drawings by Michelangelo and Raffaello in the University Gallery. Oxford. 1870.

Rousseau, G.: Une épigramme de Michel-Ange. La chapelle de Médicis. Gazette des Beaux-Arts. 1869. vol. II, p. 451 bis 457.

de Sanctis, Natale: La lirica amorosa di Michelangelo Buonarroti. Palermo. 1898.

v. Scheffler, L.: Michelangelo. Eine Renaissancestudie. Altenburg. 1892.

Springer, A.: Raffael und Michelangelo. Leipzig. 3. Aufl. 1895. 2 Bde.

Steinmann: Das Madonnenideal des Michelangelo. (Ztschrft. f. bild. Kunst. 1896, p. 169; 201).

Strzygowski, J.: Studien zu Michelangelo's Jugendentwicklung. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml. 1891.)

Symonds, J. A.: The life of Michelangelo Buonarroti. Based on studies in the archives of the Buonarroti Family at Florence. London. 1893. 2 vol.

Thomas, G.: Michel-Ange poète. Étude sur l'expression de l'amour platonique dans la poésie italienne du moyen âge et de la renaissance. Paris et Nancy. 1892.

Vasari, G.: La vita di Michelangelo Buonarroti. (edit von C. Frey.) Berlin. 1887.

Wickhoff: Die Antike im Bildungsgange Michelangelo's (Mitteilungen d. Instituts f. österr. Geschichtsforschung. 1882. Bd. III).

Wilson, C. H.: Life and works of Michelangelo. London. 1876.

Witte, L.: Michelangelo Buonarroti. Leipzig. 1878.

Woermann, K.: Michelangelos Leda nach alten Stichen. (Repertorium f. Kunstwissenschaft. 1885, p. 405—410.)

Wölfflin, H.: Die sixtinische Decke. (Repertorium für Kunstwissenschaft. 1890).

Wölfflin, H.: Die Jugendwerke des Michelangelo. München. 1891

Wölfflin, H., Ein Entwurf Michelangelos zur sixtinischen Decke (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml. 1892, p. 178.)

Wölfflin, H.: Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance. München. 1899.

Wölfflin, H.: Renaissance und Barock. München. 1888.

Lebenslauf.

Mein Vater ist der Privatier Wilhelm Eysen in Frankfurt am Main. Meine Mutter Elisabeth Eysen, geborene Lenhardt, starb 1899. Am 21. November 1875 wurde ich, Heinrich Eysen, evangelischer Confession, zu Frankfurt a/M. geboren. Auf dem Realgymnasium Wöhlerschule in meiner Vaterstadt erwarb ich Michaelis 1894 das Zeugnis der Reife. Nachdem ich ein halbes Jahr im städtischen Gymnasium ebenda zur Vorbereitung auf die Ergänzungsprüfuug im Lateinischen und Griechischen hospitiert hatte, bezog ich Ostern 1895 die Universität Strassburg um Neuere Kunstgeschichte zu studieren. Am Schluss des ersten Semesters legte ich im Königlichen Gymnasium in Hersfeld die Ergänzungsprüfung ab. Michaelis 1896 ging ich nach Paris und wurde an der Sorbonne in der „Faculté des lettres" inscribiert, hörte die Vorlesungen daselbst wie im Collège de France. Nach einem Jahre kehrte ich nach Strassburg zurück. Von da ging ich dann fünf weitere Semester an die Universität Berlin. Ostern 1900 liess ich mich exmatrikulieren, um mich ausschliesslich meiner Dissertation über Michelangelo zu widmen.

Ich hörte die Vorlesungen der Herren Professoren und Dozenten: Brunot, Crouslé, Dehio, Dessoir, Dilthey, Faguet, Frey, Gazier, Geiger, H. Grimm †, Gröber, Herrmann, Kékulé von Stradonitz, G. Lafenestre, Larroumet, Lemonnier, A. Michaelis, E. Molinier, G. Paris, Paulsen, Pernice, E. Schmidt, Vöge, Waldeyer, Windelband, Ziegler.

Ausserdem nahm ich teil an den Uebungen der Herren Professoren: Dehio, Frey, Kékulé von Stradonitz, Michaelis, E. Schmidt.

Vor allem möchte ich an dieser Stelle Herrn Professor Dr. Richard Muther meinen herzlichsten Dank abstatten für das freundliche Entgegenkommen, wie für das Interesse, dass er meiner Dissertation zuwandte.

In betreff meiner Studien hätte ich insbesondere noch eine mehrmonatliche Reise nach London und Holland zu erwähnen.

Thesen.

I.

Savonarola hat keinen Einfluss auf die Kunst Michelangelos gehabt.

II.

Von den beiden Exemplaren der „Madonna in der Felsgrotte“ von Lionardo da Vinci besitzt das im Louvre aus stilistischen Gründen die grössere Wahrscheinlichkeit der Echtheit.

III.

Die Fresken in S. Clemente in Rom sind nicht späte Werke Masolinos, wie Wickhoff behauptet.